# MUZICA

Serie nouă – Anul VI, Nr. 1 (21) Ianuarie–martie 1995

1/1995

## DIN SUMAR

**Dora Cojocaru** – Cornel Țăranu și obsesia variației

**Valentina Sandu-Dediu** – Compozitorul Ulpiu Vlad la vârsta de 50 de ani

**Ruxandra Arzoiu** – Marius Constant

*Music and Mathematics:* Anatol Vieru, Eytan Agmon, Dan Tudor Vuza, John Clough and Jack Douthett

**Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România – 75 de ani.** Arhiva Societății Compozitorilor Români

**Constantin A. Ionescu** – Ion Popescu-Pasărea, pedagog al muzicii bisericești

**Ion Dumitrescu** – Filele mele de calendar

**Ianca Staicovici** – Clara Haskil – un tragic destin artistic

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

# CUPRINS

## PORTRETE COMPONISTICE

**Dora Cojocaru**
Cornel Ţăranu şi obsesia variaţiei 4

**Valentina Sandu-Dediu**
Compozitorul Ulpiu Vlad la vârsta de 50 de ani 23

**Ruxandra Arzoiu**
Marius Constant 40

**Premiile de creaţie ale Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor pe anul 1994** 62

## STUDII

### Music and Mathematics

**Anatol Vieru**
The Musical Signification of Multiplication by 7.
Diatonicity and Chromaticity 64

**Eytan Agmon**
Diatonicism and Farey Series 68

**Dan Tudor Vuza**
Supplementary Sets - Theory and Algorithms 75

**John Clough and Jack Douthett**
Hypertetrachords 100

## UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA - 75 de ani

**Octavian Lazăr Cosma**
Arhiva Societăţii Compozitorilor Români 111



https://biblioteca-digitala.ro

## IN MEMORIAM

**Doru Popovici**
Mircea Chiriac 133

## ISTORIOGRAFIE

**Constantin A.Ionescu**
Ion Popescu-Pasărea, pedagog al muzicii bisericeşti 134

**Titus Moisescu**
George Breazul - istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină 141

## MEMORIALISTICĂ

**Ion Dumitrescu**
Filele mele de calendar 152

## CENTENAR

**Ianca Staicovici**
Clara Haskil - Un tragic destin artistic 155

# CONTENTS

## COMPOSERS PORTRAITS

**Dora Cojocaru**
Comel Ţăranu and the Obsession of Variation 4

**Valentina Sandu-Dediu**
The Composer Ulpiu Vlad at 50 Years of Age 23

**Ruxandra Arzoiu**
Marius Constant 40

**The Creation Prizes of the Union of Composers and Musicologists for the Year 1994** 62



https://biblioteca-digitala.ro

## STUDIES

**Music and Mathematics**

**Anatol Vieru**
The Musical Signification of Multiplication by 7.
Diatonicity and Chromaticity 64

**Eytan Agmon**
Diatonicism and Farey Series 68

**Dan Tudor Vuza**
Supplementary Sets - Theory and Algorithms 75

**John Clough and Jack Douthett**
Hypertetrachords 100

## THE UNION OF COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS IN ROMANIA - 75 YEARS

**Octavian Lazăr Cosma**
The Archives of the Romanian Composers' Society 111

## IN MEMORIAM

**Doru Popovici**
Mircea Chiriac 133

## HISTORIOGRAPHY

**Constantin A.Ionescu**
Ion Popescu-Pasărea - Historiographer and Theoretician of Byzantine-Tradition Music 141

## MEMOIRS

**Ion Dumitrescu**
My Calendar Leaves 152

## CENTENARY

**Ianca Staicovici**
Clara Haskil - A Tragical Artistic Destiny 155



https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE COMPONISTICE

**Dora Cojocaru**

# Cornel Ţăranu şi obsesia variaţiei

Muzica lui Cornel Ţăranu este un prilej de continuă fascinaţie a unei ordini spirituale lăuntrice, dictate de ritmuri de viaţă fundamentale, similare, şi populate de un număr restrâns de personaje cu fizionomii şi caractere asemănătoare, trăind şi murind după aceleaşi legi. Pătrunderea cu adevărat în această lume se poate face numai alegând calea înţelegerii sale ludice, căci creaţia este şi un joc (secund) ascuns, de mare profunzime, lipsit de prejudecăţi, neînţelegeri sau ispite efemere. Ni se dezvăluie, astfel, magia unei frumuseţi nobile şi secrete, care ni se oferă cu generozitate şi cu o nestăvilită forţă a inspiraţiei.

Plăcerea scrisului, curiozitatea făţişă în faţa unui necunoscut ce se cere explorat, dorinţa competiţiei cu sinele - toate acestea sunt doar câteva motivaţii ale impulsului creator, nicicând suficient de puternic dacă ar fi lipsit de nostalgia jocului privit ca o punte (a suspinelor!) dinspre ştiinţă către artă. Condiţia creaţiei este şi aceea de a vedea lumea şi obiectele ce o alcătuiesc într-o continuă schimbare, dar nu de esenţă, ci de nuanţă. Aceasta asigură unitatea şi varietatea unei opere de viaţă valabile în timp. Un mare creator nu va reuşi niciodată să-şi epuizeze propriile resurse; cu cât vor fi mai multe mijloace de lucru, cu atât mai mari vor fi şansele lor de regenerare şi de proliferare.

În această ordine de idei, creaţia compozitorului Comel Ţăranu este comparabilă cu cea a altor compozitori europeni constructivişti, cum ar fi Pierre Boulez sau György Ligeti, preocupaţi şi ei de păstrarea unor trasee stricte, dar în cadrul cărora sălăşluieşte o libertate nemărginită. Obsesia variaţiei, la toate nivelele limbajului muzical, este o coordonată a lucrărilor acestor compozitori.

Ca *trăsătură imanentă a lumii materiale şi spirituale*[1], *variaţia devine izvor al contrastului. Mânuirea cu pricepere a acestor două elemente, alături de o serie de alte calităţi necesare unui creator, este o condiţie indispensabilă pentru apariţia unor opusuri autentice şi viabile.*

Dospită sub o zodie norocoasă, creaţia lui Cornel Ţăranu prezintă toate aceste trăsături, dublate de distincţia personală şi de foarte firească încadrare în peisajul stilistic al *generaţiei de aur* a muzicii româneşti contemporane.

În studiul **Cornel Ţăranu - Médaillon**, publicat în revista **Muzica nr. 9** din 1981, Vasile Herman propunea, alături de observaţii legate de activitatea didactică, dirijorală şi muzicologică a lui Comel Ţăranu, o foarte exactă periodizare a creaţiei



https://biblioteca-digitala.ro

acestuia, bazată pe aspecte de ordin stilistic (debutul prin apartenenţa la tradiţia Enescu-Toduţă, cu un limbaj modal care va deveni, cu timpul, din ce în ce mai cromatic, penetraţia, pe fondul unui lirism ce transpare în permanenţă, a unor elemente de serialism sever şi, mai târziu, eliberarea treptată a scriiturii şi orientarea către un aleatorism controlat). Lucrările exemplificate în studiul respectiv relevă toate aceste caracteristici şi dovedesc, cu prisosinţă, ceea ce Vasile Herman observa printr-o frază-cheie: **Tout son oeuvre est mis sous le signe d'une continuelle rénovation"**[2]. Această afirmaţie poate deveni punctul de pornire al studiului de faţă, care va urmări, pe coordonatele "continuei reînnoiri", aspecte ale lucrărilor scrise (ori rescrise) în perioada anilor 1980-1994. Acestea se desfăşoară în spaţiul tuturor genurilor muzicale, inclusiv al muzicii de film, care îl înfăţişează pe Comel Ţăranu ca un compozitor al contrastelor, paleta sa expresivă pendulând între angoasă - **Întunecare**/1986 - (regia Alexandru Tatos) şi aparentă seninătate - **La sudul sufletului meu**/1988 (regia Frieder Schuler).

Creaţia acestui deceniu se caracterizează prin unitate stilistică şi o foarte mare economie a mijloacelor de abordare a materialului muzical, de altfel el însuşi destul de restrâns. Principala tehnică de lucru este travaliul pe baza variaţiei, care generează largi posibilităţi de elaborare ritmică, melodică, timbrală, armonică etc. Prezenţa aceloraşi elemente generatoare în mai multe lucrări cu caracter diferit (aspect valabil atât pentru muzica de cameră, cât şi pentru cea simfonică, concertantă, vocal-instrumentală sau corală) determină o comuniune spirituală a acestor piese şi nu este altceva decat o dovadă în plus a deplinei maturizări componistice a autorului.

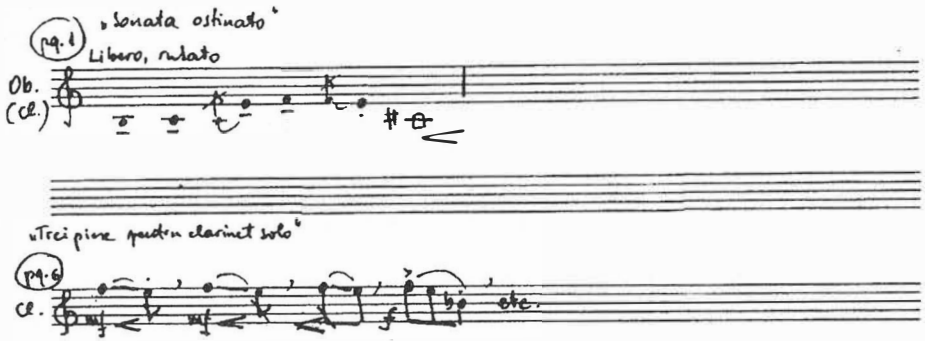
De la **Prolegomene** pentru cvartet de coarde şi pian (1981), care nu numai că esenţializează unele motive enesciene, ci şi anunţă parcă un domeniu tematic specific de creaţie, şi până la **Traiectorii** pentru şapte instrumente (1994), care reprezintă o lucrare de sinteză (poate chiar de încheiere a unui capitol!), muzica de cameră semnată de Comel Ţăranu se înscrie pe trei coordonate. Acestea însumează lucrări cu caracteristici comune sau apropiate, denotând obsesiile compozitorului pentru restructurarea şi reformularea unui material preexistent. Primul traseu le este deschis oboiului, clarinetului şi saxofonului (**Sonata pentru oboi şi pian, Improvizaţia pentru oboi solo, Trei piese pentru clarinet solo, Sonata rubato pentru oboi sau clarinet solo, Sonata pentru clarinet şi percuţie, Sempre ostinato pentru saxofon, clarinet sau oboi şi Sempre ostinato II**, în care solistului i se adaugă un acompaniament de pian, percuţie şi cvintet de coarde). Cel de-al doilea însumează câteva sonate solo pentru instrumente cu coarde şi arcuş (violă, violoncel şi contrabas), iar ultimul cuprinde lucrări oarecum singulare, dar nelipsite de unele trimiteri la opuri anterioare (**Ofrande III** pentru 4 flaute, pian şi percuţie ad libitum. **Mozaicuri** pentru saxofon sau clarinet, cvartet de coarde, pian şi percuţie, **Traiectorii** pentru 7 instrumente).

Prima categorie de lucrări este generată de **Sonata pentru oboi şi pian**, scrisă iniţial între anii 1961-1963, dar recompusă în anii '80. Partea a II-a a sonatei, **improvizaţia**, cu caracter solistic, s-a constituit ulterior ca piesă de sine stătătoare, care, în pofida aspectului improvizatoric (în sensul combinaţiilor libere de formule



https://biblioteca-digitala.ro

extrase din materialul tematic, unele chiar aşezate în casete), are o formă structurată cu mare precizie. Scriitura ritmică quasi-liberă din partea a II-a a sonatei amintite va deveni, de altfel, o caracteristică de stil foarte personală a autorului, ea fiind aproape de nelipsit în lucrările semnate ulterior. Este poate o returnare, o reaplecare a lui Cornel Ţăranu spre vechiul său lirism, părăsit temporar la finele anilor '60?[3] Nu ar fi exclus, deoarece cazul nu este singular, istoria muzicii cunoscând o serie de alte exemple asemănătoare. Ar fi vorba, în fapt, de răbufniri atavice ale unor elemente în continuă germinaţie, care îşi fac apariţia, în mod inevitabil, în anumite momente semnificative, de răscruce, dovedindu-şi astfel, incontestabila valoare de model cu caracteristici generatoare. Iată unele dintre aceste puncte de referinţă pe care le vom găsi mai târziu în unele cantate de cameră sau în **Simfonia a III-a**:



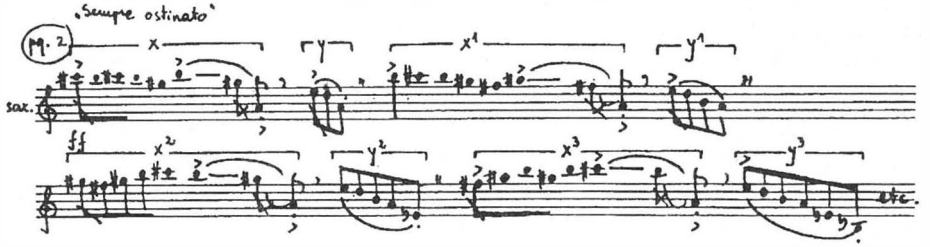
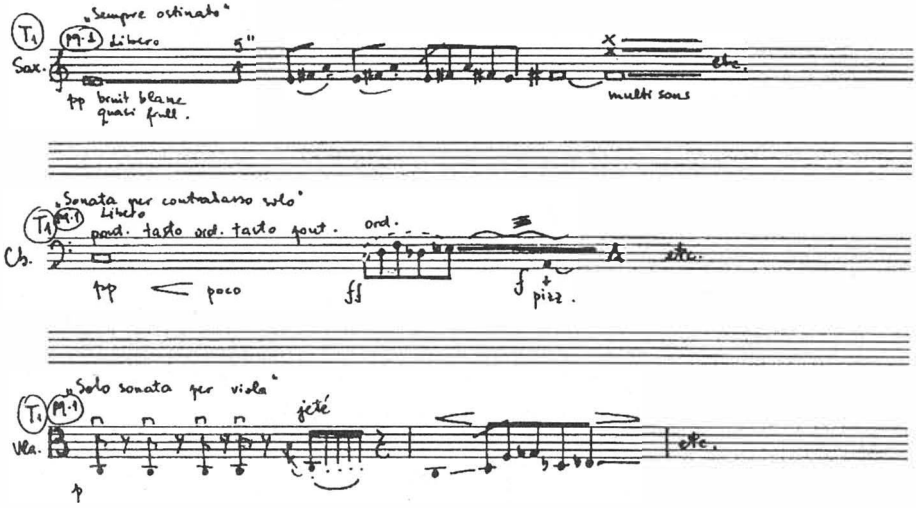

Aceeaşi **improvizaţie** este prezentă, parţial, în partea a II-a a celor **Trei piese pentru clarinet solo**/1982 şi integral, cu adâugarea unei code, în **Sonata rubato pentru oboi sau clarinet solo**/1986 (ideea posibilităţii de interpretare la diferite instrumente fiind binevenită!).

Cercul variaţional mai continuă cu **Sonata pentru clarinet şi percuţie**/1985, în care părţile a II-a şi a III-a sunt transcripţii ale primelor două din cele **Trei piese pentru clarinet solo**. Efectele de culoare devin astfel mai bogate prin susţinerea de către percuţie, printr-un fin halou timbral, a bocetului din partea mediană sau, prin elemente de contrapunct, a ostinatoului final.

În cazul pieselor **Sempre ostinato** şi **Sempre ostinato II** apare fenomenul transformării unei lucrări solo într-una pentru un ansamblu de tip concertant. Este vorba de o sonată care necesită din partea interpretului un act de mare inteligenţă şi virtuozitate. Mijloacele de elaborare, preponderent de tip repetitiv, sunt foarte bogate, compozitorul realizând prin continua variaţie a unei celule de bază (transpoziţie, recurenţă, inversare, inversarea recurenţei, variaţie ritmică sau melodică etc.) o spaţializare de tip geometric a acestui material. De altfel, înrudirea



https://biblioteca-digitala.ro

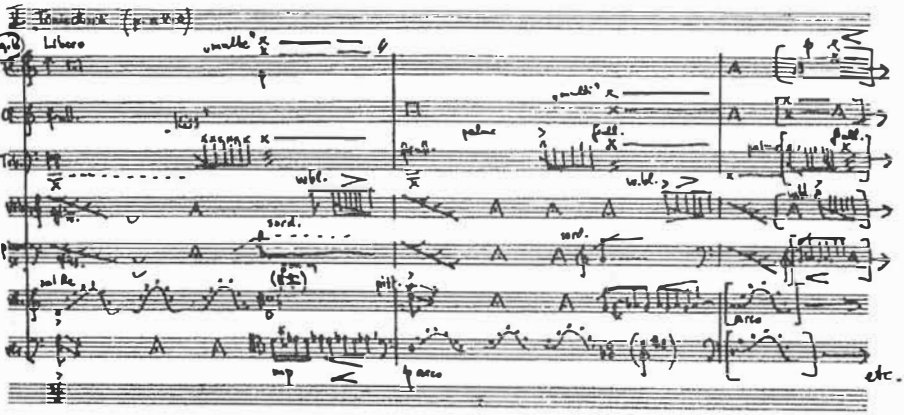
prin structură a celor două teme principale este evidentă. Foarte interesante sunt secvenţele, în care alternarea a două celule se realizează prin fenomenul dublei variaţii, bazate pe permutare şi, respectiv, pe tehnica adăugării de sunete:

Cele trei sonate solo pentru instrumente cu coarde (1988-1992) prezintă strânse înrudiri cu piesele prezentate anterior, dovedind încă o dată preferinţele compozitorului pentru variaţie. Scrise fără măsuri, dar cu valori ritmice bine determinate, aceste sonate reprezintă şi un exemplu de instrumentaţie a unui material în funcţie de posibilităţile tehnice ale instrumentului respectiv.

**Ofrande III** pentru 4 flaute şi percuţie *ad libitum* (1988) constituie o nouă faţetă a lucrărilor **Ofrande I** şi **Ofrande II**, ambele scrise în 1978. Piesa conţine o adevărată revărsare de lirism, generat de fireasca înclinaţie a autorului spre zonele spirituale ale eternei transhumanţe şi denotă continua preocupare pentru exprimarea acestei afinităţi cu cea mai mare sinceritate prin **îmbogăţirea unor elemente de limbaj contemporan pe matca sensibilităţii specifice muzicii noastre**.[4] Sonoritatea flautelor, evocând instrumentul lui Pan, se înşurubează într-o



https://biblioteca-digitala.ro

polifonie bogată, care, dacă este intersectată cu mobilele de percuţie, dobândeşte, pe lângă fundalul de improvizaţii libere pe un material minim dat, şi elemente de contrast în construcţie. (Şi iată, din nou, mai multe ipostaze ale uneia şi aceleiaşi piese!)

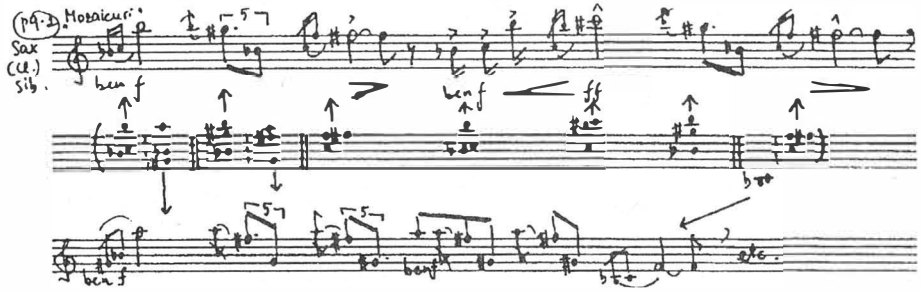
Cea mai recentă compoziţie a lui Cornel Ţăranu este **Traiectorii** pentru şapte instrumente (1994). Alcătuită din 5 părţi care se cântă fără întrerupere, ea poate fi considerată o sinteză a preocupărilor componistice ale autorului în domeniul muzicii de cameră scrise în ultimul deceniu. Ansamblul are o componenţă mai neobişnuită şi oarecum dificilă din punctul de vedere al echilibrărilor dinamice (flaut, clarinet, trombon, percuţie, pian, vioară şi violoncel), problemă care este însă rezolvată cu (cel puţin o aparentă) uşurinţă. Lucrarea se detaşează mai ales prin expresivitatea timbrală aflată într-o armonie constantă cu materialul tematic, care poartă, fără îndoială, amprentele stilistice specifice ale compozitorului. Limbajul modal intens cromatizat, aparenta libertate ritmică, esenţializarea temelor, arcuirea agogică de mare elasticitate, elaborarea gradată a tensiunilor etc. - toate acestea sunt o serie de elemente deja bine ancorate în muzica semnată de Comel Ţăranu. Ele apar însă de fiecare dată într-un alt context, în care noile combinaţii par - şi chiar sunt! - cu totul originale. Se remarcă în această lucrare o foarte mare concentrare a mijloacelor de lucru şi, implicit, a expresiei muzicale, deosebit de contrastante. Astfel, incisivitatea primei părţi se opune cantilenei doinite a flautului din partea a II-a; secţiunea a IV-a, care este o sinteză şi conţine culminaţia principală, este urmată de finalul surprinzător de sensibil, realizat prin improvizaţii de mare fineţe pe efecte timbrale speciale.




Am lăsat, nu întâmplător, la urmă, o lucrare cameralâ care se înrudeşte, prin caracterul de virtuozitate şi prin amploare, cu genul concertant: **Mozaicuri** pentru saxofon (sau clarinet), cvartet de coarde, pian şi percuţie (1992). În toate cele patru părţi, accentul se situează pe instrumentul solist, ansamblului revenindu-i doar un



https://biblioteca-digitala.ro

discret acompaniament constând din pedale şi ritmizări de acorduri. Principala preocupare a compozitorului se îndreaptă spre discursul saxofonului, care, prin structurarea intervalică severă, dar într-o manieră variaţională liberă, dobândeşte un pronunţat aspect cubist.

Lucrarea pare a fi un ecou al concertului de mare amploare pentru saxofon şi orchestră (cu aspect de simfonie concertantă), scris în 1990 şi intitulat **Miroirs**. Desigur, în acest caz, rolul ansamblului este mult mai important, oglindind în permanenţă, prin structurarea şi culoarea materialului utilizat, discursul şi rolul instrumentului solist. Concertul debutează cu un acord de referinţă, construit din două agregate asemănătoare (sol diez-la-re-mi şi fa-fa diez-do diez-re diez), acest tipar de organizare având un rol catalizator în dramaturgia lucrării.

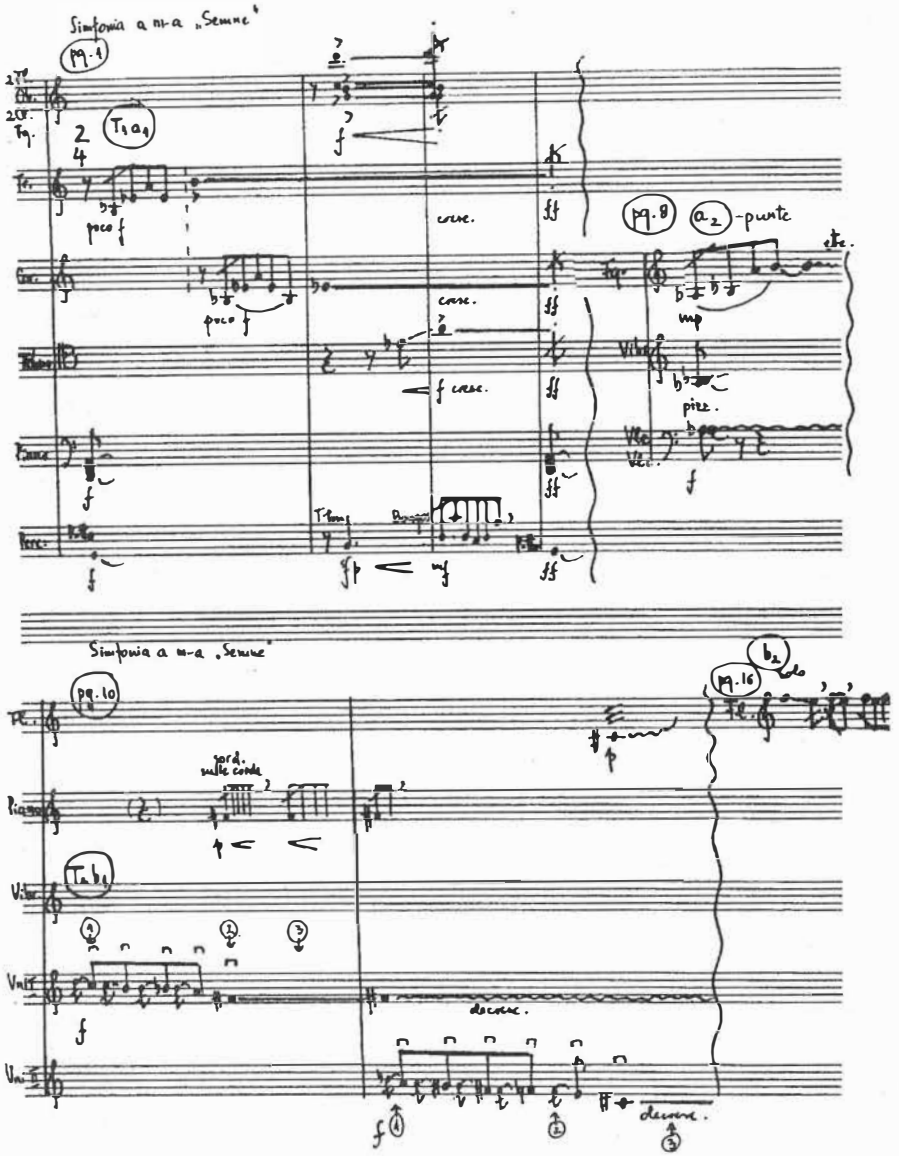
Creaţia simfonică a compozitorului Cornel Ţăranu, remarcată de către Vasile Herman în studiul deja amintit (**Simfonia brevis**/1962, **Simfonia a II-a, Aulodica**/1976), are ca trăsătură principală tendinţa de îmbinare a suflului simfonic cu spiritul expresiv al doinei, cu care compozitorul comunică spiritual pe căi discrete, dar trainice. Simfoniile scrise după 1980, păstrând forma de sonată ce îmbrăţişează de fiecare dată acest gen, se nasc după ce autorul cucerise o nouă dimensiune în plan stilistic: *"L'orchestre acquiert des puissances expressives nouvelles grace à une écriture plus libre, non exempte des signes de ce que l'on pourrait appeler une* ***musique aléatorie contrôlée***[5]*"*.

**Simfonia a III-a - Semne -** (1984) prezintă un atribut caracteristic muzicii lui Comel Ţăranu: utilizarea temelor scurte, dar esenţiale. Lucrarea are la bază două blocuri tematice contrastante, din care primul cu rol dominant atât în elaborarea tratării, cât şi ca microrefren, fapt mai puţin vizibil, dar prezent atât în repriză, cât şi în coda.

Tema întâi, unitară, prezintă expresia semnalului şi conţine obişnuita incisivitate specifică sonatei tradiţionale. Din acest material derivă puntea, care poate fi considerată şia2. Ambele incizii sunt urmate de câte o dezvoltare din pedale cu efecte timbrale deosebite (p.4), blocuri acordice orchestrate pe familii de instrumente (p.7) sau momente repetitive care conduc spre o culminaţie (p.9). Tema secundă se împarte în trei sectoare şi pare a sugera bocetul. La rândul ei, ea



https://biblioteca-digitala.ro

este urmată imediat de un moment de elaborare cu imitaţii, oglinzi şi mixturi, în care se inserează pe neobservate un prim microrefren (din tema 1 - p.14).

Tratarea se bazează pe materialul temei principale, caracterul contrastant al celor patru etape ce o alcătuiesc excluzând necesitatea apelului la un alt material. Acest moment reprezintă unul dintre exemplele cele mai reuşite, care demonstrează virtuozitatea tehnicii componistice a lui Comel Ţăranu, bazate în



https://biblioteca-digitala.ro

special pe variaţie. Debutând cu un sector de ostinato, tratarea se va continua în cea de-a doua etapă a sa cu o melodie cu suflu amplu, condusă de instrumentele cu coarde (p.24), extrem de binevenită după un material tematic de dimensiuni reduse, care, cu atât mai mult, se aflase atâta timp într-o continuă fărâmiţare. Acest melos sfâşietor, care aminteşte de unele teme enesciene, este contrapunctat la alămuri cu material din punte (un nou microrefren!) şi la lemne cu fragmente din el însuşi, care se conturează prin tehnica adăugirii de sunete şi de instrumente. În acest fel apare o continuă acumulare, care conduce spre etapa a III-a, punctualistă şi oarecum ermetică (p.33). Un ultim sector cu caracter improvizatoric (materialul din punte) leagă tratarea de repriză, care debutează cu tema secundă. Inversarea reprizei este un fenomen firesc, fiind o consecinţă directă a travaliului componistic bazat în tratare pe tema primă.

Ultimul sector al formei de sonată nu este lipsit de surprize, cum ar fi continua prezenţă a microrefrenelor sau fenomenul contrapunctului dublu în orchestraţie, coloritul timbral câpătând astfel o nouă dimensiune. (În expoziţie, **b**1 apărea la coarde, iar **b**2 la lemne; în repriză, grupurile de instrumente îşi schimbă rolurile.) Şi mai surprinzătoare este transformarea expresiei temei prime, a cărei apariţie se face pe nesimţite, pentru ca imediat materialul tematic să fie prezentat în agregate acordice obsedante, care realizează o ultimă culminaţie. Coda evocă lirica enesciană din tratare, dar într-o conturare fragmentată şi de tip improvizatoric, pe lungi pedale incerte, alunecate.

Cea de-a IV-a simfonie - **Ritornele** - reprezintă un corolar în creaţia compozitorului, care porneşte... *în căutarea unei sinteze care pluteşte în aer...* şi este *...nu în ultimul rând, ... ritornelul unei prietenii...*[6] Această lucrare îi este dedicată regretatului Mihai Moldovan, a cărui creaţie, caracterizată prin structuri şi texturi muzicale specifice, este evocată în paginile partiturii de faţă.

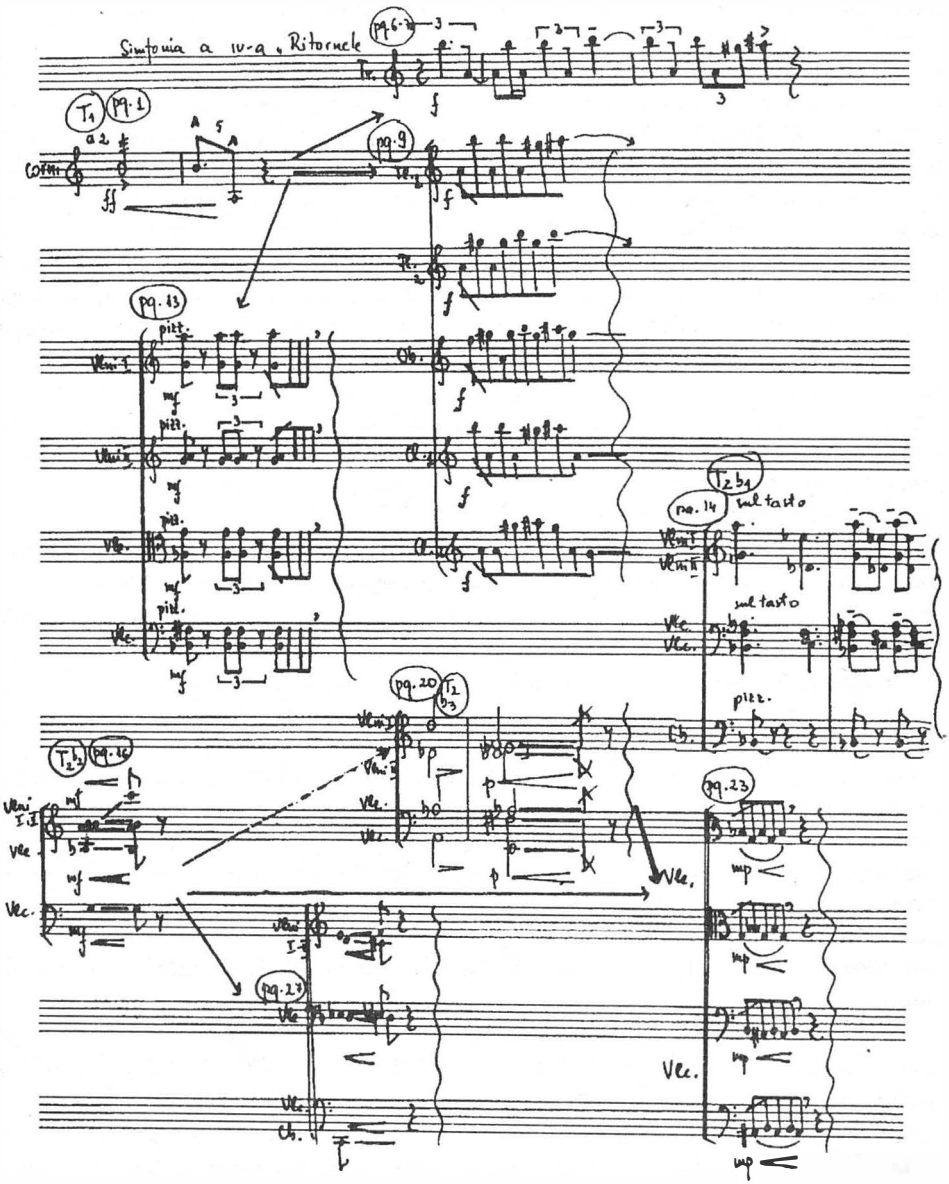
Scrisă tot într-o formă de sonată, **Simfonia a IV-a** prezintă unele similitudini cu cea precedentă: teme scurte, apariţia unei cantilene largi în tratare, tendinţa unei ordini neobişnuite în reprizâ - b1, b3, b2 (ultimele două sectoare prezentând înrudiri), orchestraţia bogat colorată, uneori chiar cu sonorităţi apropiate muzicii electronice, cum ar fi cele ale blocurilor timbrale în crescendo-descrescendo (p.11) sau cele de o stranie senzaţie de pustietate, realizate prin pedala acută a coardelor, combinată cu obsesivele improvizaţii pe intervalul de cvartă mărită (p.76). Mai pregnant decât în **Simfonia a III-a**, se manifestă aici tendinţa utilizării unui ritornel, fapt care nu numai că dă titlul lucrării (!), ci oferă formei de sonată şi valenţe de rondo.

Cele două teme de bază au profiluri intervalice distincte, ceea ce, în contextul tempoului, al orchestraţiei şi al manierelor diferite de atac, le conferă personalităţi aparte. Acest material este elaborat şi prin metode care ne amintesc tehnica de compoziţie a lui Mihai Moldovan (permutări, texturi, structuri armonice specifice). Remarcăm aici, din nou, bogăţia variaţiei, care pare inepuizabilă, astfel că s-ar părea că alegerea temelor s-a făcut în funcţie de capacitatea lor de a suporta un amplu travaliu variaţional. Acesta se manifestă şi la nivelul articulaţiilor mai mari, ca



https://biblioteca-digitala.ro

de exemplu în etapa I din tratare, unde linia de largă respiraţie a cordarilor este repetată variaţional în interpuncţie cu texturile suflătorilor, realizate pe baza aceluiaşi material.




Remarcăm faptul că ritornelul, care este de fapt secţiunea b1 din tema secundă, are un rol structural bine determinat. El se situează în momentele-cheie



https://biblioteca-digitala.ro

ale formei de sonată, marcând apariţia temei a doua, a tratării, a reprizei (aici, realizând climaxul) şi a codei.

Lucrările surprinse în succintele analize de mai sus reprezintă opusuri de mare valoare expresivă, în care compozitorul a cucerit armonia între sine şi lumea sa exterioară printr-o aventură estetică provocată de dorinţa realizării acordului dintre inteligenţă, voinţă, intuiţie, imaginaţie şi sensibilitate. Însă pentru ca universul acestui acord să-şi sporească complexitatea, se cere ca el să fie mereu nimicit şi reconstruit în forme cât mai variate, dar unitare.

Astfel, un alt gen care ocupă un loc important în creaţia lui Cornel Ţăranu îl constituie cel vocal-instrumental. În acest cadru, vocile soliste sunt acompaniate de diferite ansambluri, de la trioul de coarde cu pian şi clarinet (**Cântece întrerupte**), până la orchestra de cameră (**Memento**). Se manifestă aici, se pare, preferinţa aparte a autorului pentru un instrument atât de direct şi, pe de altă parte, desigur, sensibil, cum este vocea umană, care poate fi mânuită sub toate complexele sale aspecte tehnice şi expresive. Acestea sunt reliefate în mare parte prin echilibrul orchestraţiei şi prin alegerea timbrelor instrumentale cele mai potrivite atmosferei dictate de text. Desigur, şi în domeniul genului vocal-instrumental există anumite precedente, prin seria de lieduri pentru voce şi pian, semnate în perioada dinaintea anilor '80. Probabil compozitorul a simţit nevoia să se exprime şi cu ajutorul unui aparat mai colorat şi mai variat timbral decât pianul, apelând în cele din urmă şi la alte instrumente (şi beneficiind de colaborarea atât de importantă a ansamblului cameral pe care îl conduce - **Ars Nova** -, un adevărat laborator de experimentare, cu ajutorul căruia s-au făcut ascultate atâtea capodopere!). O serie de lucrări vocal-simfonice mai vechi, de mare respiraţie (**Cântare unui ev aprins, Stejarul lui Horea, Cortegiu, Suplex II, Cantus Transylvaniae**) influenţează, de asemenea, într-un mod relevant, arcuirea largă şi bogată a celor 8 cantate de cameră scrise după 1980 (**Cântece fără dragoste, Cântece nomade, Orfeu, Cântece fără răspuns, Hommage à Paul Célan, Memento, Dedicaţii, Cântece întrerupte**).

Lirica abordată a fost şi rămâne în continuare de natură expresionistă. Dacă până acum preferinţele compozitorului s-au îndreptat mai ales spre autori de mare tradiţie, cum ar fi Lucian Blaga, Nicolae Labiş, Camil Petrescu, Ady Endre etc., cantatele de cameră au ca punct de plecare texte ale unor poeţi contemporani de mare modernitate (Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Paul Célan). Poeziile abordate se caracterizează printr-o muzicalitate aparte, relevată şi prin maniera de înveşmantare ritmico-melodică pe care Cornel Ţăranu o propune; de altfel, uneori declamaţia devine atât de necesară, încât aproape în fiecare cantată se impune transformarea vocalizei în recitare, sau apariţia unui orator specializat, care îşi realizează ştima aproape cântând (**Cântece fără dragoste, Cântece nomade, Cântece fără răspuns, Dedicaţii**).

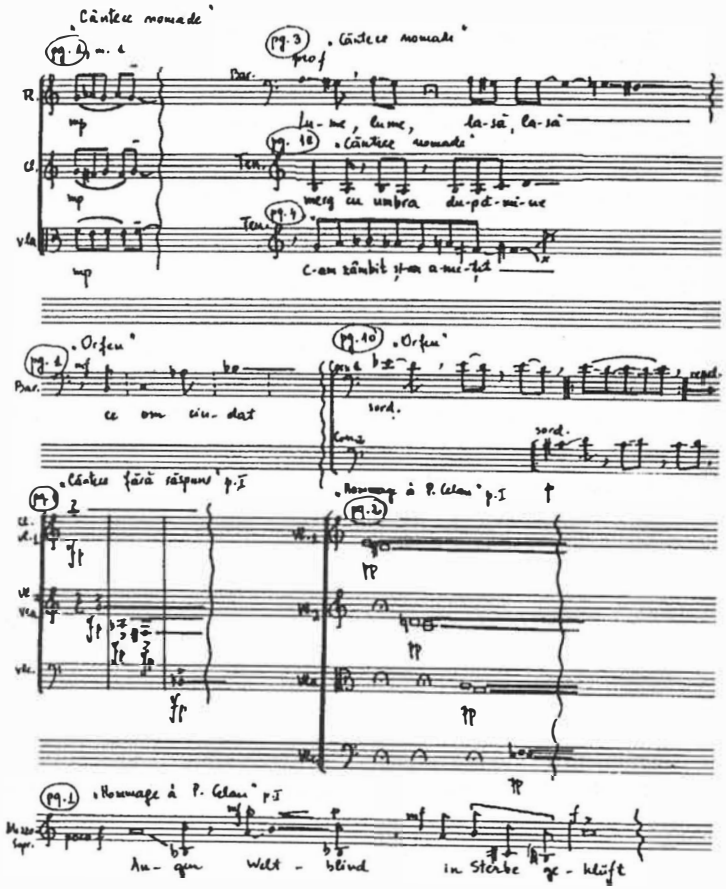
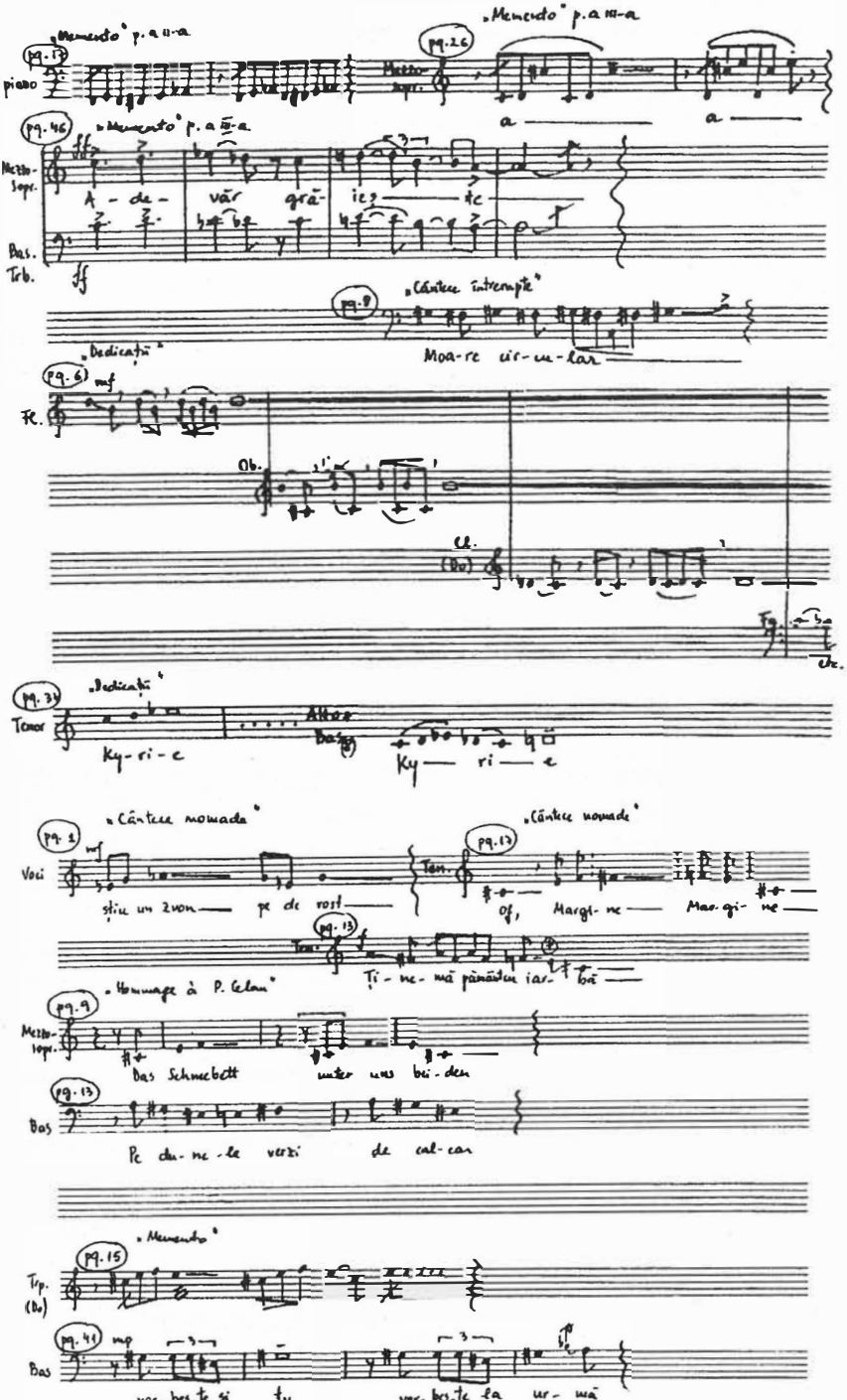
Alegerea poemelor este dictată, desigur, de afinitatea compozitorului faţă de anumite teme, cum ar fi jocul, dragostea sau moartea - privite ca mituri fundamentale, de care apropierea se face pe calea rituală a artei. Comel Ţăranu şi-a mărturisit, nu de puţine ori, cu ocazia unor prime audiţii ale cantatelor sale, solidaritatea spirituală cu poemele pe care le-a ales (*...nici eu nu sunt altceva decât*

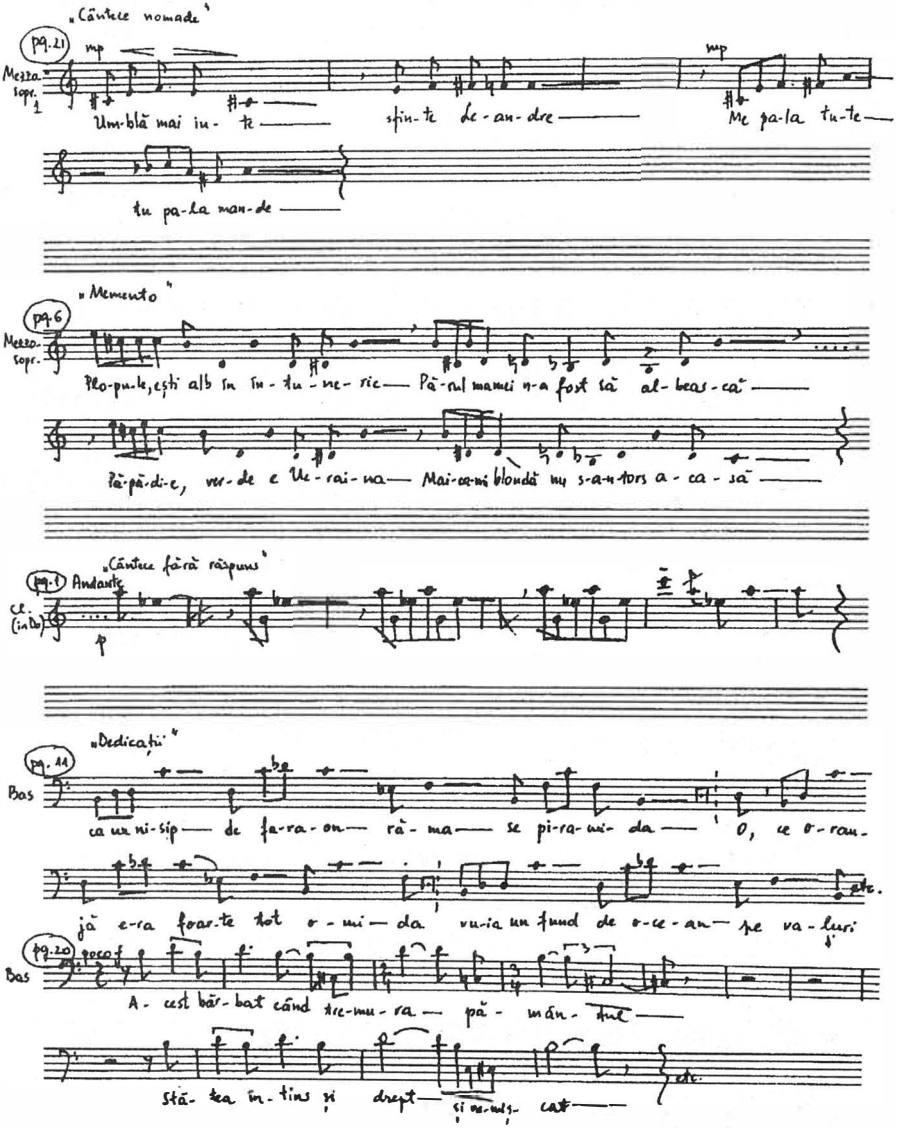


https://biblioteca-digitala.ro

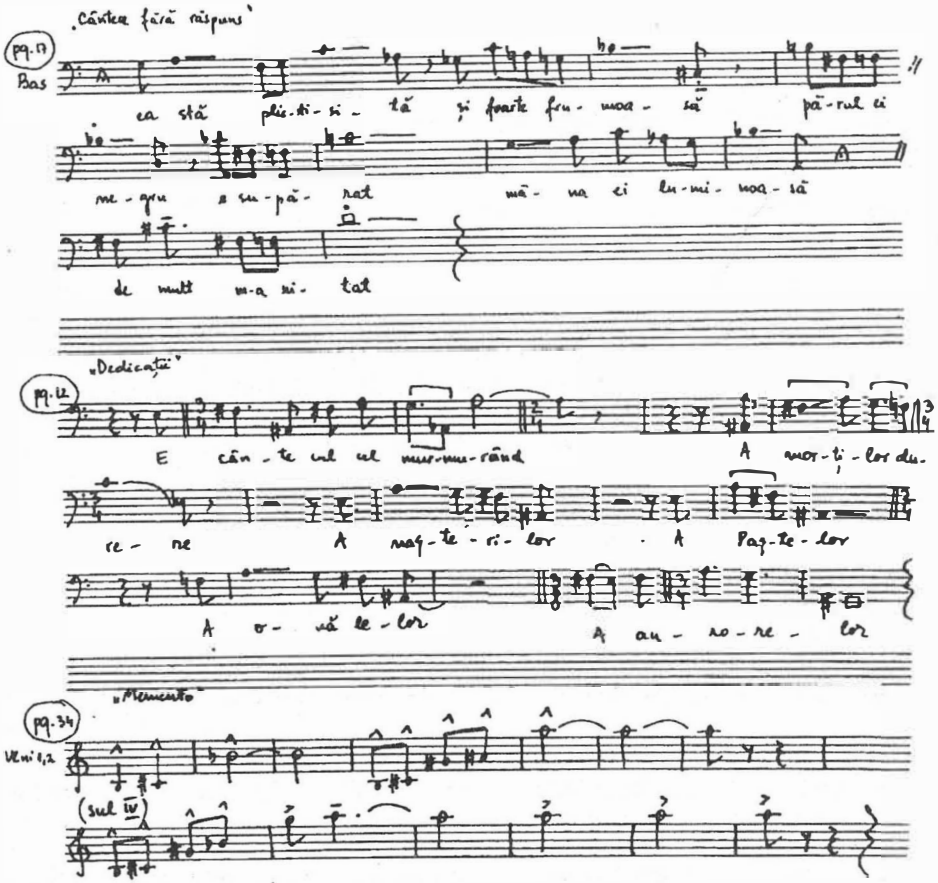
*aceste cântece... Sufletul nostru se identifică cu magia, poezia, se apropie de natură, de misterele vieţii, ale dragostei şi ale morţii.*[7] - **Cântece nomade**) sau cu semnatarii textelor respective (*...această lucrare a fost scrisă de către Nichita prin intermediul nostru...*[8] - **Cântece fără răspuns**).

Prin unitatea limbajului utilizat, cele opt cantate par născute din acelaşi ou al Ledei. Formularea ritmico-melodică a discursului, aspectele armoniei şi ale polifoniei, tipurile de conturare a formei - toate acestea relevă, pe de o parte, constanta preocupare a compozitorului pentru economia materialului, iar pe de altă parte, solida şi originala sa tehnică de compoziţie.

Urmărind anumite constante legate de materialul melodic, ar fi de semnalat unele celule devenite, prin frecventa lor utilizare, adevărate arhetipuri. Acestea au rol generator şi îşi pun amprenta în mod pregnant pe tipul tehnicilor de compoziţie utilizate. Exemplele următoare propun observarea travaliului variaţional, care porneşte de la turnurile de secunde (a căror aglomerare determină, în mod inevitabil, apariţia clusterului) sau de terţe (acest interval devenind pilon în construcţia melodică).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Variaţia continuă se realizează printr-o multitudine de procedee: adăugiri de sunete, modificări ritmice, inversări, recurenţe, transpoziţii, schimbarea contextului armonic sau polifonic etc. Combinarea acestora generează o gamă foarte largă de posibilităţi de elaborare a discursului, care ar putea fi totuşi încadrat în două tipuri melodice principale: tipul repetitiv-static (realizat prin continua repetiţie variată, în cadrul unui ambitus restrâns) şi tipul acumulativ-dinamic (formulat prin expansiunea ambitusului).[9]

„Cântece nomade"
pg. 21
mp
Mezzo-sopr.
Um-blă mai iu-te — ştiu-te de-an-dre — Me pa-la tu-te —
tu pa-la man-de —
„Memento"
pg. 6
Mezzo-sopr.
Flo-pu-le, eşti alb în în-tu-ne-ric — Pă-rul mamei n-a fost tă al-bea-să-că —
Păi-pă-di-e, ver-de e Ve-rai-na — Mai-ca-mi blondă nu s-a-ntors a-ca-să —
„Cântece fără răspuns"
pg. 1
Andante
cl. (in Si♭)
p
„Dedicaţii"
pg. 11
Bas
ca un ni-şip — de fa-ra-on — ră-ma — se pi-ra-mi-da — O, ce o-ra-
ţă e-ra foar-te tot o-mi-da vu-ia un fum de o-ce-an — pe va-luri
pg. 20
poco f
Bas
A-cest băr-bat când tre-mu-ra — pă-mân-tul —
stă-tea în-tins şi drept — şi ne-mişcat —



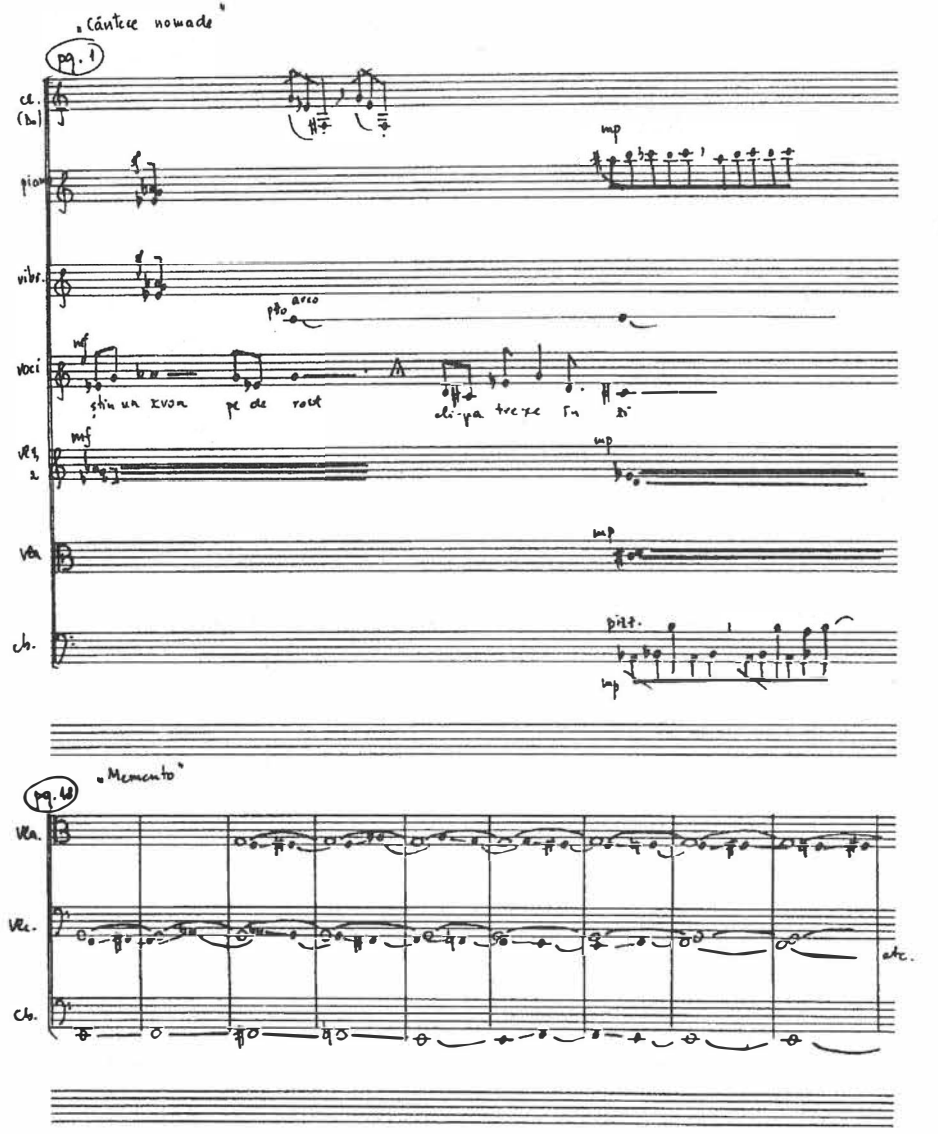
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplele anterioare nu exclud aluzii la unele intonaţii de bocet sau de doină, genuri vocale folclorice bazate pe improvizaţia continuă pe anumite formule ritmico-melodice specifice.

În unele dintre cantate surprindem o mare unitate tematică (**Cântece nomade** - construit pe un micromod simetric inspirat de un număr de telefon (!), **Memento** - bazat pe două teme principale care se întretaie şi se completează reciproc în partea finală, **Orfeu** - în care tema primă domină, ca o passacaglie stilizată). În alte cazuri, materialul este mai divers, cu înrudiri mai vagi, dar legat printr-un ritornel (**Cântece fără răspuns** - 5 lieduri pentru bariton, acompaniate de pian, percuţie şi cvartet de coarde, liate de intervenţii ale clarinetului).

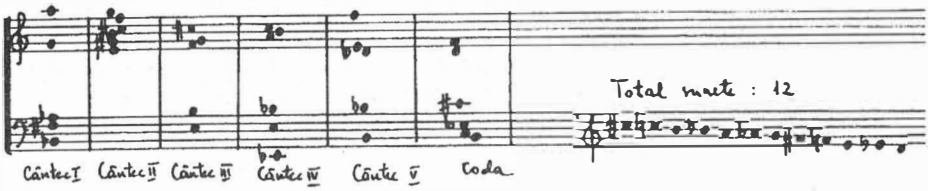
Armonia cantatelor izvorăşte din materialul melodic (unde micromodurile cromatice sunt preferate), Comel Ţăranu urmând (şi) prin aceasta marea tradiţie enesciană. Din acumulările de sunete ale modurilor rezultă foarte des clustere,



https://biblioteca-digitala.ro

folosite ca pedale (statice ori mobile) sau ca reliefare a accentelor tonice ale cuvintelor.

Agregatele acordice au şi un important rol structural, relevat mai ales în **Cântece fără răspuns**, în care refrenul situat între lieduri nu este altceva decât o invenţiune a clarinetului pe 6 acorduri înrudite (fiecare dintre ele conţinînd un tricord):



https://biblioteca-digitala.ro

Mişcările armonice generează şi acumulările de tensiune, în concordanţă cu suflul articulaţiei formale.

În ceea ce priveşte ritmica utilizată, surprindem continua corelare a elementelor de giusto-silabic cu cele de parlando-rubato. Aceasta se realizează aproape în permanenţă prin scriitura quasi-liberă, dar măsurată. De aici rezultă o mare bogăţie a raporturilor ritmice. Obiectivitatea combinaţiilor de valori, caracterizată prin determinarea concretă generată de ordinea prozodiei, se îmbină cu subiectivitatea compozitorului, care găseşte necesară linia elastică, mişcarea instabilă, aparent dezechilibrată şi fragilă. Notaţia originală a informaţiei muzicale în partitură face ca interpretarea să dea senzaţia unei permanente instabilităţi agogice. Gramatica ritmului este un exemplu de mare rafinament componistic şi o consecinţă a preocupărilor compozitorilor români contemporani pentru realizarea unor limbaje care să sintetizeze elemente făcând parte din sisteme ritmice diferite. (În legătură cu această problemă, atât Bartók cât şi Enescu îndepliniseră, la vremea lor, o muncă de pionierat! [10])

Conturarea ritmică pe care compozitorul Cornel Ţăranu o angajează în cantatele sale este similară celei din creaţia muzicală folclorică, unde se remarcă *"permanenţa unui nucleu intonaţional elementar în condiţii de intensă prefacere cantitativă a elementului ritmic"*.[11] (Exemplele muzicale citate până acum sunt în acest sens revelatoare.) Desigur, inspiraţia nu este legată în exclusivitate de repertoriul folcloric românesc, ci şi de cel universal. Un exemplu elocvent în acest sens ar fi cel din partea finală a lucrării **Cântece nomade/Tarot**, unde apare un mare moment de giusto desfăşurat pe două ritmuri indiene (**Theka** şi **Chitra**), evocând fenomenul meditativ-ludic al improvizaţiilor ritmice hinduse care se practică şi azi în Nepal. Acestea sunt bazate pe modele ritmice (**tala**) descrise de către Bharata în secolul al IV-lea. (Unele matrici asemănătoare au fost semnalate şi de către muzicologul Al-Kindi în muzica arabă a secolului al IX-lea.[12])

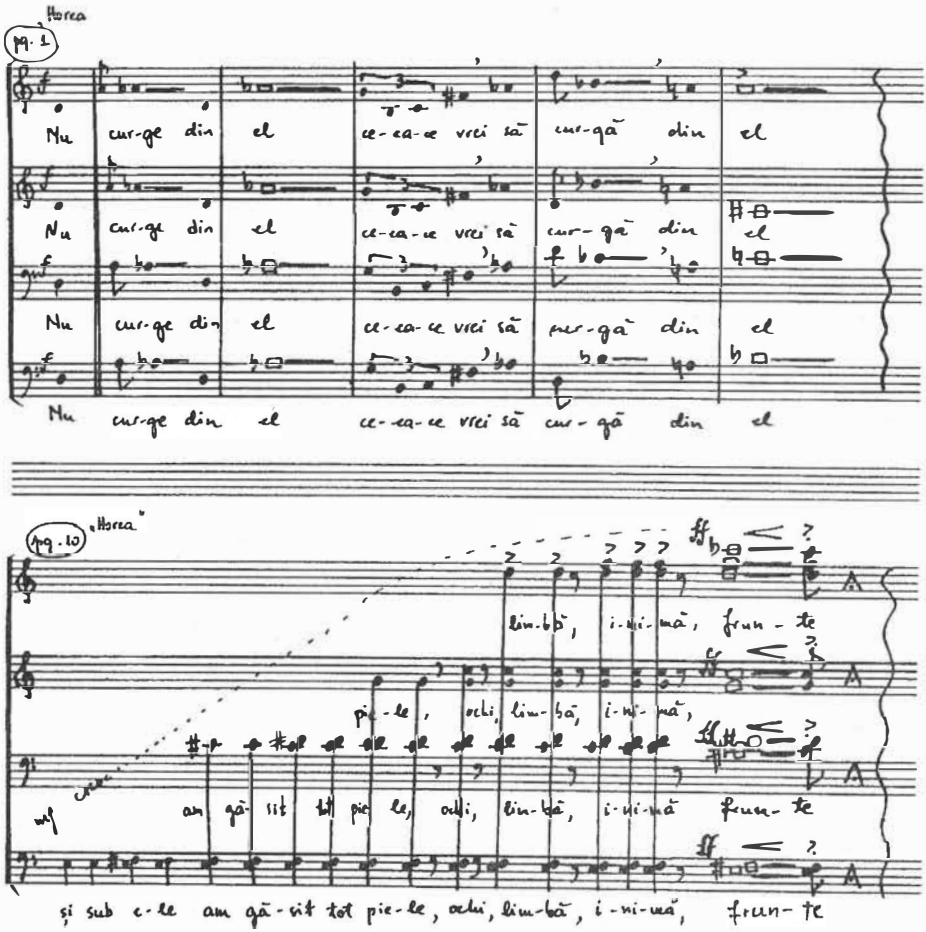
Cele opt cantate îmbracă în special tiparele strofice, datorită traseului formal al poeziilor utilizate. Nu lipsesc însă aluziile la rondo (**Cântece nomade/De-a râsul, Oleandru, Cântece fără răspuns**), variaţiuni (**Cântece nomade/Remember**) sau chiar la sonată (**Memento**).

Determinând macroarticulaţia muzicală, structura textului e suverană şi în poemele corale **Horea** (1985) şi **Testament** (1988), ambele constituind mari succese ale compozitorului Cornel Ţăranu în domeniul genului coral. Astfel,



https://biblioteca-digitala.ro

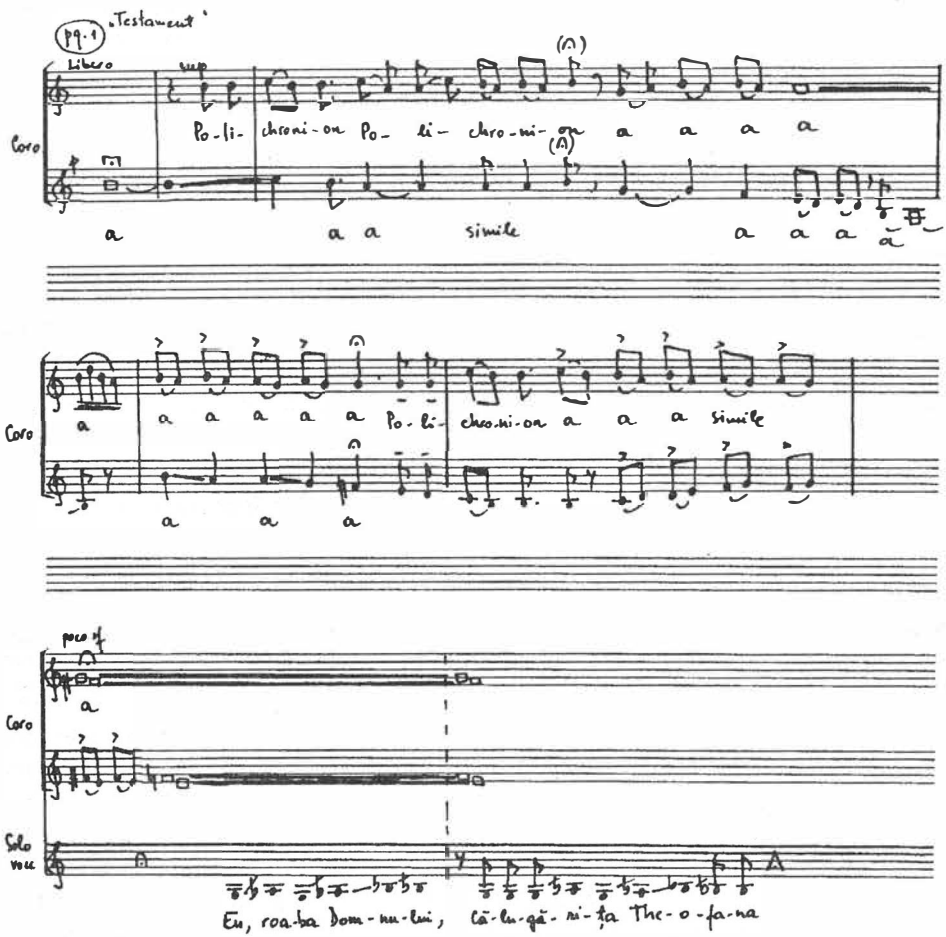
versurile din **Horea**, semnate de către Nichita Stănescu, desfăşurate după principiul refrenului şi al variaţiei, favorizează organizarea ca atare a construcţiei muzicale[13].

Lucrarea este scrisă într-un limbaj intens cromatizat şi preponderent omofon (cu scurte momente polifonice în care vocile se individualizează). Caracteristice sunt aici frazele pornite în unissono şi conduse spre concluzii de agregate acordice (de cele mai multe ori de tip cluster). Aceasta creează un permanent contrast, iar prin continuele reluări variate şi acumulări ale materialului, se conturează o foarte reuşită gradaţie.

Horea
Nu curge din el ce-ea-ce vrei să curgă din el
Horea
lin-bă, i-ni-mă, frun-te
pie-le, ochi, lin-bă, i-ni-mă,
am gă-sit tot pie-le, ochi, lin-bă, i-ni-mă frun-te
şi sub ce-le am gă-sit tot pie-le, ochi, lin-bă, i-ni-mă, frun-te

**Testament** pentru voci egale (sau cor mixt) şi contralto solo se distinge printr-o scriitură de mare frumuseţe, care utilizează vechile tehnici de ison, antifonie şi heterofonie. Pe fundalul luminos şi diatonic al corului, care, sugerând atmosfera monahală, intonează un **Polichronion** de inspiraţie bizantină, se grefează



https://biblioteca-digitala.ro

recitativul infracromatic al solistei, în care prozodia textului literar[14] determină articularea mişcării muzicale.

Revenind la afirmaţia lui Vasile Herman, referitoare la *continua reînnoire*[15] ca o caracteristică de bază a creaţiei lui Cornel Ţăranu, putem concluziona faptul că aceasta se manifestă întotdeauna după epuizarea unui câmp foarte întins de posibilităţi de expresie, generate de doar câteva idei de bază. Acest lucru determină în mare parte unitatea de gândire şi limbaj a compozitorului şi produce un vast spaţiu în care lucrările sale se ancorează, extrăgându-şi propriile elemente de construcţie. Desigur, când posibilităţile de elaborare sunt mari (semn al unei imaginaţii bogate şi al unei bune cunoaşteri a tehnicilor de lucru), apare tendinţa de utilizare a materialului în mai multe lucrări, alunecându-se astfel spre pericolul monotoniei. Conştient de aceasta, compozitorul îşi permite doar câteva asemenea



https://biblioteca-digitala.ro

experimente, recurgând apoi la soluţii de creaţie încă neabordate, în acest fel făcându-şi apariţia şi precedentele unei noi perioade stilistice.

Aflată la un final de capitol, activitatea creatoare a lui Cornel Ţăranu îşi caută o nouă ordine prin care să-şi justifice propria existenţă. În acest context, deşi spiritul îi este prioritar sentimentului, experienţa nu depăşeşte nicidecum imaginaţia, care este întotdeauna stindardul unui progres. Iar pentru că progresul necesită şi cunoaştere, compozitorul Cornel Ţăranu rămâne un veşnic căutător, explorator al propriei lumi şi-a altora, cu o predilecţie spre cercetare, experimentare, aprofundare şi apoi, exprimare a unor fenomene ce reflectă trăiri profunde, generate de către aventura cunoaşterii însăşi, populată de monadele care nu încetează să ademenească: *"wirst das Leben besser kennen, / wenn du uns verstehen lernst"*.[16]

**Note**

1 Sigismund Toduţă - *Formele muzicale ale Barocului în opera lui Johann Sebastian Bach* vol.III, Bucureşti, Editura muzicală, 1978, p.11

2 Vasile Herman: *Cornel Ţăranu - Médaillon*, în revista *Muzica*, nr.2/1981, Bucureşti, p.48

3 Vasile Herman vorbeşte despre *lirismul sever* al perioadei de creaţie care începe în 1966: *Cornel Ţăranu - Médaillon*, în revista *Muzica* nr.2/1981, Bucureşti, p.44

4 Cornel Ţăranu - Interviu în revista *Tribuna* nr.47/1966, Cluj-Napoca, p.5

5 Vasile Herman: *Cornel Ţăranu - Médaillon*, în revista *Muzica* nr.2/1981, Bucureşti, p.45

6 Cornel Ţăranu - coperta discului Electrecord ST-ECE 03980, 1988

7 Cornel Ţăranu - la prima audiţie a cantatei **Cântece nomade**, martie 1983

8 Cornel Ţăranu - la prima audiţie a cantatei **Cântece fără răspuns**, martie 1988

9 Aceste formulări melodice se datorează în mare parte sensului textului literar. În primul caz este vorba mai ales de texte de tip ritual, care evocă drama morţii. (**Cântece nomade/Oleandru** - povestea unui ţigan obsedat de umbra sa; **Memento/I** - imaginea mamei poetului, deportată şi dispărută în Est.) Al doilea tip melodic este determinat, alături de caracterul tensionat al versului, şi de necesitatea dramaturgiei formale a pieselor, care solicită apariţia unor culminaţii.

10 În ambele cazuri însă se poate discerne un acelaşi efort de a cuprinde în opera de artă cultă cât mai multe din nesfârşitele bogăţii ale muzicii populare, de a realiza, pe cât este posibil, o sinteză a tuturor modalităţilor cântecului popular. - Ştefan Niculescu: *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p.254

11 Gh.Firca: *Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti*, în *Studii de muzicologie*, vol.VI, Bucureşti, Editura Muzicală, p.9

12 Darvas Gabor: *A totemzenetol a hegeduversenuig* (De la muzica totemului la concertul pentru vioară), Budapest, Zenemukiado, 1977

13 Nu curge din el ceea ce vrei să curgă din el.
Nu cade din el ceea ce vrei să cadă din el.
Nu moare în el ceea ce vrei să moară în el. Împărate!

Roata îi rupe carnea şi carnea nu i se mai sfârşeşte.
Roata îi rupe osul şi osul nu i se mai sfârşeşte.
Roata îi rupe sângele şi sângele nu i se mai sfârşeşte, Împărate! (etc.)

14 Testamentul Doamnei Theofana, mama lui Mihai Viteazul - secolul al XVI-lea

15 Vezi nota 2

16 Christian Morgenstem - *Galgenberg*, din vol. *Alle Galgenlieder*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1947.



https://biblioteca-digitala.ro

# Compozitorul Ulpiu Vlad la vârsta de 50 de ani

*În urmă cu aproape doi ani, Revista* ***Muzica*** *(nr.3, 4/1993) publica portretul componistic "Ulpiu Vlad", acordându-mi un spţiu amplu, spre a cuprinde analiza întregii creaţii din ultimii 25 de ani ai muzicianului, căruia acum îi sărbătorim aniversarea. Detaliam în acel studiu cele trei mari grupe de lucrări (divizate pe criterii temporale, de tehnică componistică), urmărind metamorfoza unor idei de scriitură, de formă, în conceperea esenţialei relaţii compozitor-interpret (ceea ce devine pentru Ulpiu Vlad o preocupare constantă şi predilectă). Trecerea de la o complexitate abstractă a partiturii exact notate (uneori serială) spre concepţia de atragere activă a participării în actul creator (cu parametri aleatorici) marchează o cotitură fundamentală (într-o a doua etapă), exprimată culminant în binecunoscutul ciclu* ***Mozaic****, iar actuala orientare - pusă "programatic" sub semnul tematicii* ***Viselor*** *- continuă rafinarea aleatorică a scriiturii într-o clasă paradigmatică de lucrări.*

*În acest univers componistic se distinge convergenţa unor atribute pregnante, unificatoare: limbajul modal, axat în macrostructuri pe totalul cromatic; o anume preferinţă pentru remodelarea contemporană a genului de concerto grosso (de la* ***Vise II*** *la* ***Din bucuria viselor, Taina viselor*** *ş.a.), dar şi a trio-ului de coarde sau a cvintetului de suflători; ideea aleatorismului controlat oferă soluţii originale actualităţii muzicale; principiul de a deriva cât de mult posibil dintr-o "schemă" iniţială se împlineşte în ultimul ciclu de lucrări prin şlefuirea permanentă a structurilor sonore fixate; asimilarea creaţiei folclorice româneşti este rareori manifestă (poate doar la cantata* ***Bucuria împlinirii, De nuntă*** *şi în* ***Simfonia a II-a****) şi majoritar discretă, totodată profundă, ilustrând apartenenţa la un spaţiu spiritual special. Pendularea între tradiţie şi inovaţie, între libertate şi rigoare, între continuitate şi discontinuitate, între regulă şi excepţie înseamnă tot atâtea coordonate al căror raport reciproc poate fi căutat în continuare, în alte exegeze muzicologice.*

*Şi prin aceste trăsături, dar şi prin altele, semantice, unitatea stilistică a muzicii lui Ulpiu Vlad se confirmă fără echivoc: tipurile expresive - liric/irizat (cu preferinţa pentru registrul înalt), dramatic şi motoric - pot fi sistematizate în definirea exprimării mesajului, de transparenţă a imaginilor sonore, de luminozitate şi echilibru predominante.*

*Dat fiind actualul moment omagial, voi preciza că imaginea compozitorului Ulpiu Vlad se poate completa adecvat mai ales prin opiniile unor importanţi muzicieni români şi străini (compozitori, interpreţi, muzicologi) ce l-au cunoscut îndeaproape, îl apreciază şi îi pot trasa - în scurte eseuri - configuraţia personalităţii. Iată de ce am apelat la punctele de vedere ale unor muzicieni din diverse generaţii, care au răspuns cu generozitate solicitărilor.*

**Valentina Sandu-Dediu**



https://biblioteca-digitala.ro

Acum mulţi ani, un bun oboist de la secţia instrumentală a Conservatorului se încumeta să renunţe la cariera sigură de instrumentist, pentru a se înscrie la secţia teoretică şi a se dedica în întregime compoziţiei. Temerarul gest mi s-a părut semnificativ. O energie creatoare potenţială făcea un pas decisiv, oricât i s-ar fi părut de problematic viitorul sau de insurmontabile greutăţile. Acelaşi muzician, devenit cu timpul compozitor matur, a izbutit să-şi impună lucrările. Printre creaţiile sale surprinzătoare s-a numărat şi piesa intitulată **MOZAIC**, unică în felul ei şi nu doar la noi. E vorba de o "clasă de compoziţii" care nu se exprimă doar virtual, teoretic, ci se actualizează, original, în toate nesfârşitele ei variante, într-o unică partitură. Oricare dintre soluţiile posibile se extrage, după anumite reguli, din această complexă punere în pagină. Pe acelaşi compozitor l-am reîntâlnit apoi director al Editurii Muzicale. Tactul, diplomaţia, inteligenţa cu care a ştiut să învingă barierele de tot felul - economice, culturale, politice... -, pentru tipărirea lucrărilor româneşti de valoare, a marcat o perioadă fastă a editurii. În sfârşit, se cuvine amintit, şi nu în ultimul rând, omul Ulpiu Vlad. Modestia autentică şi fermitatea caracterului se îmbină armonios la el cu simţul realităţii şi reveriile sonore ale artistului.

**Ştefan Niculescu**

xxx

I have known the esteemed composer and musicologist Ulpiu Vlad since 1988. Since that time I have studied some of his music and heard a world première of a major work of his at the International New Music Week in 1993 at which time I performed a new work for organ and chamber orchestra by Frank Stemper. I consider Ulpiu Vlad's creative work to be of the highest order: extremely well researched for musical materials, expertly constructed in its formal designs, and profoundly expressed musicality and creative thought. He has acquired international renown and brings much honor and acclaim to the Union of Composers and Musicologists as well as to the artistic life of Romania.

I know Ulpiu Vlad intimately as a person and hold him in the very highest esteem. He is a person of uncommon integrity and honesty. His deep sense of morality is in evidence in all of his professional pursuits and personal life.

I am very happy that the Union of Composers and Musicologists in Romania has chosen to honor Ulpiu Vlad on the occasion of his 50th birthday. He is a truly distinguished composer and extraordinarily honorable person. I deem it a distinct honor and priviledge to know him and to be able to write this letter about his professional work and personal qualities.

**Robert Roubos**

*interpret, profesor şi director al Şcolii de Muzică din cadrul Southern Illinois University - S.U.A.*

xxx

Ce greu îmi vine a pune pe hârtie acele gânduri care, dacă ar fi fost să i le spun lui Ulpiu, direct, mi-ar fi ţâşnit cu o spontană bucurie. Mi-e teamă însă că, în clipa în care ele vor suferi o redactare şi o înmânunchiere într-o publicaţie



https://biblioteca-digitala.ro

aniversară, slova tipăriță să nu tocească vibrația inițială a gândului, târând-o într-o oarecare stereotipie omagială.

Şi cum să i se întâmple aşa ceva tocmai lui Ulpiu, acest om care, pe lângă cumpătare şi înțelepciune, are şi un profil ghiduş, neconvențional, ca un Till Eulenspiegel. Dar nu doar un Till Eulenspiegel care persiflează, ci o personalitate care ştie să-şi folosească acest tip de inteligență spre a dejuca (inevitabile?) capcane spre a construi.

Îl cunosc pe Ulpiu de pe vremea studenției sale: figură zâmbitoare, talent cert, hoinar pe munți şi - iarăşi şi iarăşi - zâmbind, când ne-a întâmpinat în gospodăria de o noblețe aparte, a părinților săi, din Zârneşti.

Mai târziu, acelaşi zâmbet - al omului calm, dar totodată activ şi inventiv - a fost îndemn şi îndrumare în familia dragă pe care şi-a întemeiat-o.

Şi tot peste ani şi ani, compozitorul recunoscut, Ulpiu Vlad, mai încărunțit şi îmbrăcat clasic, director al Editurii Muzicale, păstrează în interiorul sufletului, şi pentru cei apropiați, acelaşi zâmbet, dar şi aceeaşi dezinvoltură Eulenspiegel-iană, grație căreia a înşelat cenzura comunistă, spre a obține mai multă hârtie sau a schimba titlurile, în favoarea creației româneşti contemporane de calitate. Au fost deci ani în care noi, colegii lui, am fost beneficiarii acelui efort depus de el, în dauna timpului pe care l-ar fi putut dedica creației personale.

Este uluitor totuşi cum Ulpiu Vlad a reuşit să mențină echilibrul între toate aceste solicitări cotidiene şi munca sa de creator (pare-se că, de cele mai multe ori, de creator nocturn). Creația lui are întotdeauna un izvor sensibil. El se va reflecta în partitură printr-o judicioasă îmbinare între o elaborare strictă şi o ofertă generoasă către improvizație. Printr-o grafică originală şi extrem de adecvată, interpreții se lasă antrenați în jocul creator, rămânând însă în spiritul autorului şi traducând auditorului acel îndemn sensibil ce a stat la originea lucrării.

Şi cum oare aş putea să-i cânt mai bine, lui Ulpiu, o urare pentru aniversarea lui, decât referindu-mă chiar la ceea ce ne-a oferit el, prin muzica sa. Astfel, **Jocul viselor** devenind **Bucuria viselor**, să evolueze în **Drumuri de lumină** spre **Bucuria împlinirilor**!

**Myriam Lucia Marbe**

## Von der Sicherheit des Traumes

Persönliche Notizen zu einigen Werken Ulpiu Vlad

**Traumfreuden**. Die erste Begegnung mit der Musik Ulpiu Vlads, Wien, November 1992. Wenig später kommen andere Werke hinzu: unter anderem **Vise I** und **Vise II** für Streichorchester.

Bukarest, April 1993; in der persönlichen Begegnung kristallisiert sich eine gemeinsame Überzeugung heraus: Der Traum als eine eigene, autonome Realität.

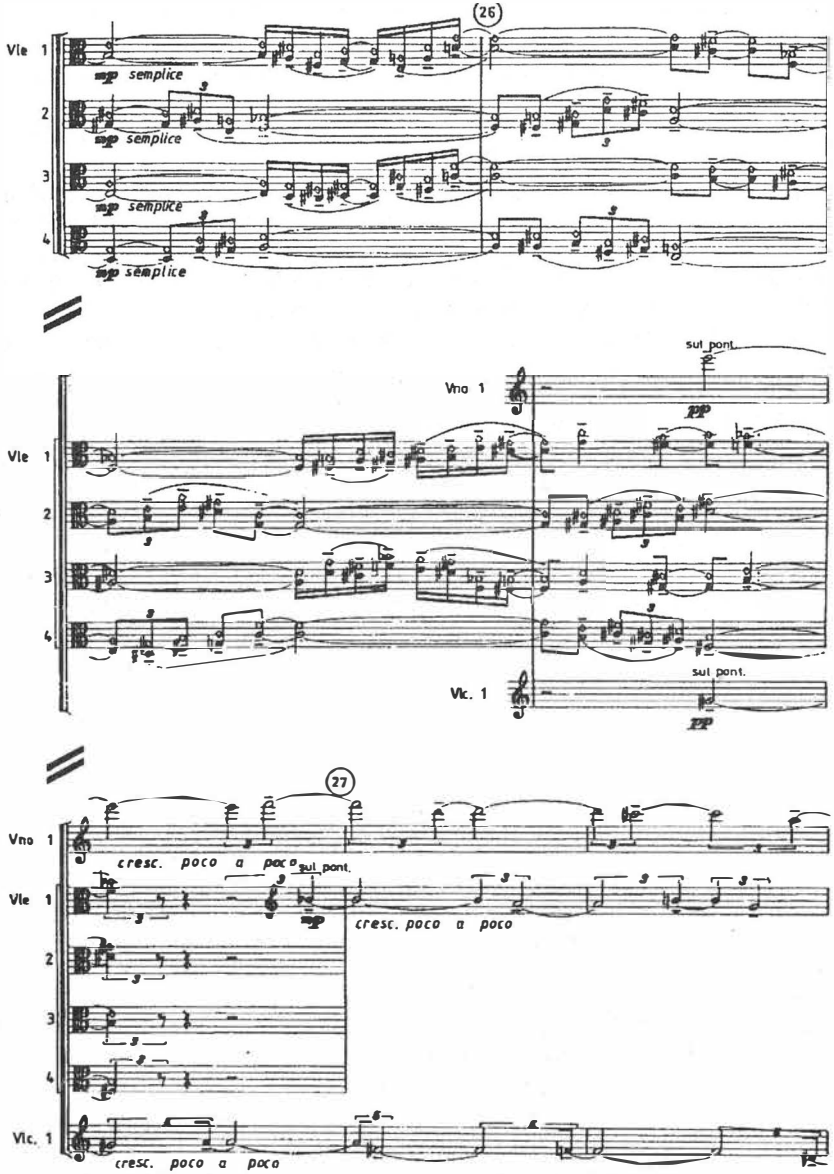
Was will der Träumer, - mon semblable, - mon frère? (Und wo liegt Bukarest; irgendwo zwischen Piața Unirii und Cişmigiu?)

Seine Musik, so scheint mir, insistiert auf die Unantastbarkeit des eigenen Kosmos, der behutsam abgetastet und in einen delikat kolorierten Mantel gekleidet wird. Dem entstehenden Geflecht, welches in intimen Farben schimmert, hört man die Besorgnis an: ob es halten wird, ob es tragen kann? Der Charme, den diese



https://biblioteca-digitala.ro

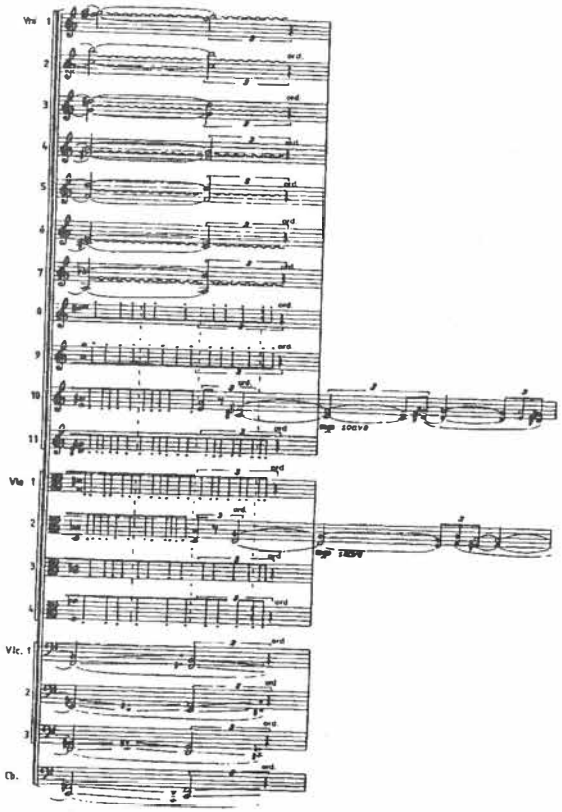
Musik verbreitet, entspringt ihrer Zerbrechlichkeit, einem zarten, aber beharrlichen Insistieren auf die unverrückbare Existenz der eigenen Vision.

Die Musik ist aus Mut geboren: einer wagt seine eigene poetische Transzendenz. Die immer wieder erscheinenden Gebinde der Streicher, mit Sorgfalt gewoben, werden schnell zum Nistplatz, zur Oase.

https://biblioteca-digitala.ro

*De son corps sonore qui dort*
*elle tire la jouissance*
*d'être un murmure encore*
*sous le regard du silence.*
(Reiner Maria Rilke aus **La Dormeuse**)

Dennoch: keiner ist eine Insel. Und der Kosmos der eigenen Visionen bleibt nicht lange ungestört. Wiederauftauchende Träume entpuppen sich als Cauchemar. Die Schatten, die in die eigene Welt einbrechen: abrupte Tuttiblöcke, die die Musik erschüttern verschlingen. Die ostentativ hackenden Rhythmen, die sich in dieser Musik festsetzen, werden zu einem parasitären Befall. Der Traum verwandelt sich in ein Trauma; in eine Krankheit, einen körperlichen Horror. Einer der Namen dieser Krankheit: die Angst vor einer *décervelage*.

Die Musik ist aus Mut geboren. Der Komponist wäre nicht der Schöpfer seiner eigenen Welt, wenn er nicht allen Visionen, auch den ungeheuren, gebieten könnte. Ein Schnitt, einem Bannstrahl gleich, beendet die Gefahr des drohenden Kollaps, wischt die Schatten beiseite; befreit das, was im Verborgenen gedeiht.






https://biblioteca-digitala.ro

Darin liegt Hoffnung: daß die Sehnsucht nach einem Equilibrium erfüllbar ist; daß es möglich ist, den Geistern, die man rief, wie auch den ungerufenen, zu gebieten. Sie zu Material werden zu lassen, zu gebanntem Leben.

Man muß nur den Vorhang beherrschen. Zieht man ihn hoch, so mag dahinter Schönheit leuchten: Glyzinien gegen Asphalt.

**Thomas Beimel**
*interpret, muzicolog şi compozitor*
*din Germania*

## Lecţia lui Ulpiu Vlad

Care mai e aportul folclorului în alchimia creaţiei ultimelor generaţii de compozitori? Îmi aduc aminte de acele expediţii folclorice din studenţie - iniţiate şi însufleţite de muzicologul Dinu Vasile (un demn urmaş al lui Mr.Higgins), care localiza obârşia interlocutorilor săi după intonaţiile graiului şi nimic mai mult -, în timpul cărora Ulpiu Vlad migra din casă în casă, cu o genuină apetenţă pentru nestematele ferecate în sufletul creatorului anonim, iscodind clipa prin care acestea să fie graţiate, spre a fi iarăşi zăvorâte, de data aceasta în memoria benzii de magnetofon. Un demers iniţial eteronom (identificabil unei sarcini de serviciu, administrative, care o dată îndeplinită glosa pozitiv activitatea universitară) devenea fapt viu de cultură, act creator autonom şi autentic prin devoţiunea şi intelecţia cu care era investit. De fiecare dată, Ulpiu Vlad se întorcea acasă cu un adevărat florilegiu de artă populară pe care clivându-l, disecându-l, asimilându-l, îl raporta la vocaţia sa componistică. Era, în fond, lecţia magistrală predată de Enescu şi Bartók. Dar dacă la Enescu şi generaţia enesciană sau la generaţiile post-enesciene, de la Mihail Jora şi Paul Constantinescu până la Zeno Vancea şi Sigismund Toduţă, infuzia de folclor este - nemijlocită sau mediată - aproape întotdeauna transparentă, pentru creaţiile ultimelor generaţii de compozitori, folclorul e mai curând fundaţie, mugur, fetus. Explorând valenţele funcţiei artistico-estetice din practicile arhaice, descoperind că folclorul tradiţional este ca esenţă un sistem ideal de compoziţie, Ulpiu Vlad elaborează ciclul **Mozaic**, despre mobilitatea căruia (mobilitate corespunzătoare, să zicem, paradigmelor unui mit) critica de specialitate menţiona că "în general conduce la imprimarea unui climax expresiv relativ constant, predominant liric, contemplativ (deşi durităţile, culminaţiile etc. nu sunt evitate, ci ancorate în fluxul general), la integritatea (fără dizolvare!) a culorilor, liniilor, detaliilor de ritm, intensitate etc., într-o irizaţie continuă, un adevărat mozaic de culori, ca într-o melopee infinită, polidimensională, care pare a regăsi în esenţa sa modul de creaţie al folclorului". Strategia lui Ulpiu Vlad este simptomatică pentru compozitorii cei mai reprezentativi ai noilor generaţii. Adoptarea sugestiilor izvorâte din mecanismele de producere a creaţiilor orale, angajarea într-un tip superior de formare a unor contexte muzicale constituie modalităţi dintre cele mai râvnite de raportare la cultura tradiţională. Fie Nicolae Brînduş cu aspiraţia sa întru formalizarea relaţiei "text-interpretare, structură-lectură, operă închisă - operă deschisă, competenţă - performanţă în actul (jocul) muzical", fie Fred Popovici cu ale sale "heterosinteze", ori Iancu Dumitrescu cu vehemenţa sa de a înculca contemporanilor experienţa sonorităţilor "orfice" sau "acusmatice" - şi exemplele ar



https://biblioteca-digitala.ro

putea continua - cu toţii urmează, îndrăznim să spunem, lecţia exemplară a lui Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah şi a generaţiei lor. Desigur, ramificaţiile sunt stridente, deosebirile dintre sistemele componistice în uz sunt importante. Referinţa la tradiţia orală rămâne însă probantă. Aurul folclorului îi captivează încă pe compozitori. Sau cel puţin îi ghidează. Iar ei continuă să creadă că aurul e, fără îndoială, preţios în sine, dar că îşi sporeşte valoarea (şi sclipirea) trecând prin mâinile bijutierilor. Şi Ulpiu Vlad este, fără îndoială, unul dintre ei.

**Liviu Dânceanu**

## Offenes Kunstwerk und Grenzen der Interpretation
## Ulpiu Vlads Werk als semiotische Reflexion

"The idea of *opera aperta* (Umberto Eco) underlies one of the ambitious compositonal designs by Ulpiu Vlad (b. 1945), namely his vocal-symphonic cycle **Mosaic**." Mit diesen Wörten wird die bisher wohl gewichtigste Komposition Vlads im Überblickswerk **Romanian Music - Past and Present** von Fred Popovici (Bukarest 1986, p.64) beschrieben. Was aber hat man sich unter der Bezeichnung "*opera aperta*" vorzustellen? Und inwiefern sind Vlads Kompositionen *opere aperte* im Sinne Ecos?

1962 erschien das Buch **Opera aperta** des heute weltberühmten Semiotikers und Buchautors Umberto Eco. Der darin geprägte Begriff des "offenen Kunstwerkes" hat unterdessen weit über die Grenzen der Literaturwissenschaft Verbreitung gefunden. Es erstaunt daher nicht, daß der Begriff auch in der Musik Anwendung gefunden hat.

Wir wollen hier nicht auf die prinzipiellen Schwierigkeiten eingehen, die sich bei einer Übertragung semiotischer Theorien auf die Musik ergeben. Im Unterschied zu einem literarischen Kunstwerk ist in der Musik neben dem Text (=Partitur) und dem Hörer auch der Interpret (=ausführender Musiker) von entscheidender Bedeutung. Wir beschränken uns in der folgenden Darstellung auf das Verhältnis Text-Interpret.

Umberto Eco ging im erwähnten Buch der Frage nach, wie sich ein Kunstwerk gegenüber dem Rezipienten verhalte. Ein Kunstwerk sei nicht einfach ein Sinnträger, sondem der Sinn eines Kunstwerkes vollziehe sich erst durch den kreativen Akt des Rezipienten. In dieser Hinsicht könne davon gesprochen werden, daß das Kunstwerk Offenheit besitze. Keinesfalls wollte Eco mit "offenem Kunstwerk" einen speziellen Typus von Kunstwerk bezeichnen, der also einer *"opera chiusa"* gegenüberstünde: Jeder willentlich gestaltete Sinnträger (literarischer Text, Musikstück, Bild etc.) ist prinzipiell ein offenes Kunstwerk.

Der Begriff des offenen Kunstwerkes war rasch Mißverständnissen ausgesetzt. Man könnte nämlich auch vermuten, die Offenheit eines Kunstwerkes sei so total, daß jede mögliche und auch jede beliebige Interpretation zugelassen werden könne. Eco sah sich deshalb rund dreißig Jahre später zu einer Präzisierung gezwungen. Er veröffentlichte 1990 eine Sammlung verschiedener Aufsätze, aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre stammend, unter dem programmatischen Titel: **I limiti dell' interpretazione** (Die Grenzen der Interpretation). Darin heißt es:



https://biblioteca-digitala.ro

"Zu sagen, daß ein Text potentiell unendlich sei, bedeutet nicht, daß *jeder* Interpretationsakt gerechtfertigt ist. Selbst der radikalste Dekonstruktivist akzeptiert die Vorstellung, daß es Interpretationen gibt, die völlig unannehmbar sind. Das bedeutet, daß der interpretierte Text seinem Interpreten Zwänge auferlegt." (Einleitung, p.22).

Diese kurze Begriffsdarstellung macht bereits genügend deutlich, daß die qualifizierte Bezeichnung der Kompositionen Vlads als *opere aperte* im Sinne Ecos unangemessen ist. Denn selbstverständlich sind Vlads Werke *opere aperte*, aber sie sind es nicht mehr und nicht weniger, als eben jedes Kunstwerk in semiotischer Hinsicht "offen" ist. Trotzdem scheint es mir nicht verfehlt zu sein, Vlads Kompositionen in den Zusammenhang des Begriffes vom offenen Kunstwerk zu bringen. Das Verhältnis gestaltet sich allerdings komplizierter, als es im eingangs erwähnten Artikel über Vlad dargestellt wird.

Die Besonderheit Vlads liegt als nicht darin, daß seine Kompositionen offene Kunstwerke sind - das sind sie zweifellos *eo ipso* wie alle Kunstwerke auch -, ihre Besonderheit liegt darin, daß in ihnen die Eigenschaften der semiotischen Offenheit bewußt thematisiert und reflektiert wird. Ihre Offenheit gelangt also - außerhalb ihrer generellen Eigenschaft - zusätzlich auf einer Meta-Ebene zur Darstellung. Vlads Anliegen geht dahin, dem Interpreten (aber auch dem Hörer) *bewußt* zu machen, daß die Werkaussage immer und grundsätzlich ein offener, oszillierender Prozeß ist.

Besonders deutlich wird diese Absicht in Vlads Ringen um eine adäquate Notation. Hier zeigen sich Vlads Wurzeln in der seriellen Schreibweise, in deren Umfeld sein Frühwerk noch zu stellen ist. Es geht dem Komponisten um eine subtile Balance zwischen äußerster Genauigkeit in der Verschriftung der kompositorischen Absicht einerseits und der ungeheuren Freiheit des Interpreten andererseits. Die notationstechnischen Fortschritte Vlads (gerade in den allerjüngsten Werken) sind bemerkenswert.

In dieser präzisen Notation widerspiegelt sich ein weiteres semiotisches Theorem: Der Autor, der Komponist, schafft einen - wenn auch weitgesteckten - Rahmen, innerhalb dessen sich vielgestaltige und unterschiedliche, aber eben zahlenmäßig doch irgendwie beschränkte Interpretationsmöglichkeiten vollziehen. Einerseits weist Vlad durch die große Freiheit, die der Interpret erhält, auf die grundsätzliche Offenheit des Kunstwerkes und andererseits durch die Bemühung um präzise Notation macht er deutlich, daß der fixierte Notentext dem Interpreten immer auch Grenzen auferlegt.

Wir wiederholen es: Diese beiden Eigenschaften sind Eigenschaften eines jeden Kunstwerkes. Bei Vlad aber werden sie bewußt thematisiert. So zeigt sich in Vlads Werk paradigmatisch, was Offenheit des Kunstwerkes und dessen Korrelat, Begrenztheit der Interpretation, in der Musik bedeuten kann.

**Beat A. Föllmi**

*profesor, muzicolog şi editor din Elveţia*

xxx

Afirmarea muzicii româneşti ca o componentă distinctă a culturii universale se concretizează în infinite modalităţi cu care se identifică generaţii şi personalităţi creatoare, sinteze între datele oferite de tradiţii şi transformările operate în gândirea filosofică, estetică în general şi în concepţia şi tehnica artei componistice în special.



https://biblioteca-digitala.ro

Efortul de creaţie se contopeşte cu efortul de investigaţie a raporturilor muzicii cu celelalte domenii ale cunoaşterii şi inventivităţii umane, implicând atât domeniul "obiectiv" al ştiinţelor exacte şi al revoluţiei tehnice, cât şi domeniul "subiectiv" al vieţii spirituale căruia îi aparţin şi artele ca forme specifice de comunicare.

Deschisă, odată cu constituirea sa, spre universal, arta componistică românească a aspirat să reprezinte mai mult decât o "şcoală", o confluenţă de valori semnificând viziuni estetice şi predilecţii stilistice diferite pentru fiecare creator în parte şi având drept caracteristice anume "afinităţi elective", o anume sensibilitate faţă de tezaurul spiritual al naţiunii pentru care melosul perpetuat de rapsozi anonimi este o emblemă, un semn al timpului şi locului în care existăm ca neam. Această emblemă, acest semn se întrevăd în filiaţia generaţiilor prin relaţia comună cu melosul folcloric, percepută însă şi concretizată în modalităţi care definesc estetica fiecărui ev, fiecărui creator. Modelele oferite de epocile precedente, ca şi învăţătura primită de discipoli de la profesorii lor reprezintă puntea de legătură între generaţii, fundamentul pe care se sprijină şi de care se delimitează totodată noile creaţii, noile tehnici, noile estetici.

O astfel de suprapunere organică, armonioasă şi fecundă de straturi într-o operă de autor inconfundabilă, identică cu sine însăşi, este deosebit de caracteristică pentru creaţia lui Ulpiu Vlad. Format în ambianţa clasei de compoziţie a lui Anatol Vieru de la Conservatorul bucureştean, astăzi Academia de Muzică, unde el însuşi are discipoli, Ulpiu Vlad îşi făcuse prima ucenicie în vatra folclorică a copilăriei, situată în centrul spaţiului geografic românesc, însuşindu-şi frumuseţile cântecului popular, cum spunea un ilustru creator şi cercetător al folclorului "ca poetul limba sa maternă". Succedând unor generaţii în frunte cu autorul creaţiei-model care este **Sonata a III-a "în caracter popular românesc"**, compozitorii de azi conferă noi valenţe principiului peren de a potenţa nu "materia", ci "spiritul" melosului folcloric. Dacă Enescu însuşi săvârşeşte o trecere atât de laborioasă de la creaţiile de cea mai sesizabilă rezonanţă românească până la lucrări de maximă esenţializare a acesteia, cum este **Simfonia de cameră**, un demers în acelaşi sens demiurgic, în concordanţă însă cu evoluţia artei în prag de secol şi de mileniu, mi se pare mai mult decât un fapt legitim, un imperativ. Acest imperativ, Ulpiu Vlad, ca şi profesori şi colegi ai generaţiei sale, l-au înţeles şi îl transpun în propria operă cu o profundă conştiinţă şi un febril şi subtil travaliu. Elocventă pentru această opţiune mi se pare a fi - poate mai mult decât alte lucrări datorită şi unor interpretări succesive ca şi înregistrării pe disc şi tipăririi - compoziţia intitulată **"Mozaic": ciclu cameral-vocal-simfonic**. Ni se dezvăluie în nucleul-sistem generator al partiturii, fertilizate în lumina unei concepţii estetice şi unei sensibilităţi artistice a timpului prezent, acele "arhetipuri" pe care Constantin Brăiloiu le reliefa ca fiind Alfa şi Omega dezvoltării unor genuri folclorice atât de caracteristice pentru virtuţile tehnicii variaţionale, cum sunt genuri ale folclorului românesc şi mai ales "cântecul lung"; aceleaşi arhetipuri pe care Corneliu Dan Georgescu le descoperă ca aflându-şi o uimitoare finalizare în creaţii componistice modeme de referinţă. Aparent abstractizate, transfigurate, relaţiile secţiunilor care alcătuiesc dipticul **Mozaic** - intitulate "Peisaj de iarnă" şi "Cumpăna luminii" - cu melosul folcloric sunt descifrabile în substanţa doinei, bocetului şi colindei, decantată intonaţional, ritmic, coloristic, ornamental, pe planul potenţării instrumental-simfonice a vocii umane, al structurării eterofonice a discursului. Un



https://biblioteca-digitala.ro

"nucleu melodic" de emanaţie folclorică devine în **Mozaic** "sistem generator" pe ambele coordonate spaţiale: verticală şi orizontală, sugerând transgresarea limitei temporale a acţiunii sonore înspre o desfăşurare infinită, cum infinite sunt gândurile, fantezia, visele.

**Mozaic** şi alte pagini elaborate de Ulpiu Vlad îl profilează ca un autor deopotrivă integrat artei româneşti şi universale, un exponent al problematicii timpului său şi totodată un promotor al înnoirilor.

Ca promotor, el are merite de prim ordin şi în calitate de redactor, apoi de director al Editurii Muzicale, făcând să vadă lumina tiparului, cu pasiune exemplară, cu aleasă competenţă şi cu un curaj civic autentic, valori de seamă ale creaţiei componistice şi muzicologice româneşti. Artist şi cetăţean, Ulpiu Vlad este la o vârstă tânără o personalitate de valoare consacrată. Prin dăruirea şi competenţa unor interpreţi ca Steliana Calos, Matei Corvin, Virgil Frâncu, Radu Chişu, Valeriu Bărbuceanu, Mihai Tănăsilă, Ion Raţiu, Iancu Văduva, Marin Soare, Ion Ivan Roncea, Şerban Soreanu, Mircea Opreanu, Octavian Raţiu, Mihai Sofonea, Vasile Ţugui, Ştefan Tomasz, Costin Petrescu şi prin erudiţia unor exegeţi cum sunt Corneliu Dan Georgescu şi Valentina Sandu- Dediu au fost relevate aspecte semnificative ale operei sale şi sperăm ca acest demers îşi va afla îndreptăţita continuitate.

**Dr.Vasile Tomescu**

Ne întrebăm adesea care sunt secretele formării adevăratei personalităţi, ce elemente determină o anumită evoluţie a devenirii umane, ce raporturi secrete există între darurile înnăscute şi multitudinea cunoştinţelor dobândite, ce rol are hazardul în alegerea unui drum sau altul. Problema nu este deloc simplă şi probabil nu avem capacitatea de a răspunde complet: este destinul invocat de noi, europenii, sau karma orientalilor.

Cultura este făcută în primul rând de mari personalităţi, şi nu greşim dacă afirmăm că muzica românească contemporană este rodirea muncii acestora.

Ulpiu Vlad împlineşte acum vârsta deplinei maturităţi. A spune lucruri importante despre acest compozitor este poate o misiune a generaţiilor viitoare. Aş puncta câteva momente din devenirea sa, fără dorinţa de a contura un portret propriu-zis, ci mai degrabă de a surprinde detalii cunoscute de colegi şi prieteni - printre care mă număr şi eu.

Ne-am cunoscut în anii copilăriei, ca elevi interni la Liceul de muzică nr.1 din Bucureşti. Venise din Zărneştii Braşovului şi cânta la pian, iar la Bucureşti a început studiul oboiului sub îndrumarea regretatului profesor Pavel Tornea. În câţiva ani, băiatul cu o privire frumoasă şi zâmbet delicat, care nu vorbea niciodată despre el, a reuşit să ne captiveze pe noi, colegii, cu sunetul frumos al oboiului său. Parcă îl aud cântând în orchestra liceului, condusă de maestrul Constantin Petrovici, micul solo de oboi din prima mişcare a **Simfoniei a V-a** de Beethoven şi, mai târziu, ca solist în **Concertul** de Haydn. Îl priveam cu admiraţie şi îl socoteam o "personalitate" în comunitatea noastră de învăţăcei în ale muzicii, mai ales că avea o atitudine independentă în felul lui de a fi, animat de un puternic simţ al dreptăţii şi o dorinţă de a-i ocroti pe cei mici, mai neajutoraţi.



https://biblioteca-digitala.ro

După ce reuşise primul la examenul de admitere în Conservator şi se afirmase ca un strălucit student oboist, aflam cu mirare că Ulpiu Vlad a renunţat la oboi şi s-a dedicat compoziţiei. Nu multă vreme mai târziu, ascultam în sala "Enescu" a Conservatorului o *Sonată pentru oboi şi clavecin* de Ulpiu Vlad. Era o lucrare fascinantă, scrisă într-un limbaj extrem de evoluat, o lucrare în care Ulpiu revenise la "prima dragoste" - oboiul -, de pe poziţia de gânditor al artei sunetelor, fără a pierde nimic din acel magnetism specific talentului său muzical. A fost un mare succes, dar la aplauzele insistente ale publicului, compozitorul nu mai apărea, pentru că, de emoţie, fugise din sală.

Au urmat multe alte lucrări, una mai bună decât alta, în genuri şi forme distincte: în toate se putea recunoaşte încă de timpuriu marca creaţiei sale. Îmi amintesc de explicaţiile savante pe care mi le-a dat în legătură cu ciclul vocal-simfonic **Mozaic**, capodoperă a tinereţii sale, lucrare de mare importanţă în muzica secolului nostru prin noutatea ce o aduce în planul formei muzicale.

Desigur, datorează enorm profesorilor săi şi în primul rând lui Anatol Vieru, despre care Ulpiu Vlad vorbeşte întotdeauna cu admiraţie, dragoste şi respect, dar în acelaşi timp contactului cu muzica folclorului românesc, pe care l-a cunoscut direct şi temeinic, ca cercetător la Laboratorul etnomuzicologic al Conservatorului şi apoi la Institutul de folclor. Totodată, trebuie să-i recunoaştem marile daruri cu care a fost înzestrat, fără de care n-ar fi fost posibilă o creaţie atât de bogată şi originală: o forţă de muncă neobişnuită, o mare capacitate de introspecţie şi meditaţie, posibilitatea de a se rupe de convenţii şi drumuri bătătorite, puterea de sinteză, o reînnoită dragoste faţă de creaţie. Şi toate acestea pe un fond de mare sensibilitate şi modestie.

**Dorel Paşcu Rădulescu**

x x x

I have great respect for Ulpiu Vlad as a composer, ethnomusicologist, teacher and, especially, a person. I was fortunate to meet Mr.Vlad during his 1987 visit to the United States. Although we were not able to communicate, for obvious reasons, in English or Romanian, it was possible to speak in German. However, our grandest communication occurred as we shared our musical scores with each other. I found Ulpiu Vlad's music inspirational - both musically and technically. I am especially impressed by the "Cycle de Musique de Chambre Vocal - Symphonique: **Mosaique**". There are notational practices in this large work that were surely invented by Ulpiu, which I have considered for use in my own music. I also have experienced and enjoyed **Symphony I: Roads In The Light, As Hardly From Depths...** and particularly **Dreams** for Woodwind Quintet. I had the privilege to sit next to the composer during this piece's premiere.

During Mr.Vlad's visit to the United States, I gave him a score to my woodwind quintet, which is also called **Dreams**. Ulpiu Vlad took my score back to Bucharest with him and arranged for its premiere by the extraordinary woodwind quintet, Quintette *Concordia*. A few years later I was invited to compose a concerto for organ and chamber orchestra, **Morning Dance**, which was premiered 29 May 1993 during *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi*. This is all due to the genuine humanity of Ulpiu Vlad. He is remembered as the kindest of gentlemen, with a dedication to music which is only matched by his great talent.

**Frank Stemper**

*profesor şi compozitor din S.U.A.*



https://biblioteca-digitala.ro

x x x

L-am cunoscut pe Ulpiu Vlad demult, când eram studentă la Conservator. Acei ani plini de bucuria muzicii au căpătat o culoare deosebită şi datorită culegerilor de folclor făcute în perioada sărbătorilor. La una din aceste călătorii muzicale minunate, în compania entuziastă şi de o bucurie molipsitoare a prof. Emilia Comişel, l-am cunoscut mai bine pe Ulpiu Vlad.

Am descoperit cu această ocazie laturi ale firii sale pe care nu le bănuiam atunci când - de un timp deja îndelungat - ne întâlneam prin Conservator. Ulpiu Vlad m-a impresionat prin delicateţea sufletului său, care se transmitea în toată fiinţa sa. Precizia şi pasiunea cu care lucra atunci când era interesat de ceva îi transforma această delicateţe într-o formă de energie de o deosebită eficienţă. Personalitatea sa creatoare se definea astfel în fiecare gest şi provoca o atmosferă deosebită în jurul său.

Am o frumoasă amintire despre Ulpiu Vlad, ca o personalitate creatoare cu vocaţia prieteniei.

**Violeta Dinescu**

## La mulţi ani, Ulpiu Vlad !

Este dificil să încerci în cuvinte un portret complex moral, profesional, social, uman, mai ales atunci când este vorba de un muzician profund şi cu un adevărat fluid artistic, aşa cum este Ulpiu Vlad.

Personalitate complexă, dublată de un talent muzical deosebit, el se impune în contextul actual al vieţii muzicale româneşti într-o ipostază plurivalentă: compozitor, muzicolog şi pedagog, înzestrat cu acea capacitate de acumulare, sinteză şi redare firească a fenomenului muzical, pornind de la profunda lui înţelegere, atât în ceea ce priveşte actul creator, cât şi cel interpretativ.

Prin aspectul preocupărilor sale, mă refer la vocaţia de compozitor, a atins la ora actuală acea notă personală, acea originalitate mult dorită, lucru simplu şi complicat în acelaşi timp, dacă ne gândim că realizările de esenţă conţin în ele o foarte mare simplitate. Compozitor de un real talent, spirit efervescent, contrar aparenţelor imediate, Ulpiu Vlad este preocupat în permanenţă, nu neapărat de ideea "noului cu orice preţ", ci de ideea "noului raportat la valoare", deci netributar unei anumite "mode conjuncturale". În condiţiile în care "moda" în artă a făcut să "urce" şi să "coboare" valori artistice, dar nu întotdeauna cele care trebuie, faptul că Ulpiu Vlad a păstrat acea subtilă şi inefabilă forţă interioară de a sesiza şi de a plasa fenomenul muzical în contemporaneitate, nu numai pe baze intuitive, ci şi ştiinţific raţionale, îl investeşte cu capacitatea de creator, impunându-se ca atare în întreaga sa activitate de compozitor în special, muzicolog cercetător şi pedagog, într- un mod cu totul personal.

Lista sa de lucrări până la această dată este remarcabilă, demonstrând multitudinea preocupărilor sale pentru muzica de cameră, simfonică şi vocal-simfonică unde excelează prin sensibilitate, rafinament şi intuiţia particulară a combinaţiei timbrelor instrumentale. Activitatea sa de creator i-a fost încununată de o seamă de premii reprezentative, dintre care enumăr: premiul "George Enescu" al



https://biblioteca-digitala.ro

Academiei Române (1985) pentru **Simfonia a II-a** şi premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1990) pentru lucrarea **Bucuria viselor**.

Am remarcat, ca un fapt cu totul particular, ţinând cont de titlurile mai multor lucrări, că "visele" devin leitmotiv spiritual şi "visul" de fapt devine idealul artistic vizionar al compozitorului. Oare cine nu visează cu ochii deschişi spre poarta sufletului la inefabilul împlinirilor adevărate?

Nu mă voi referi detailat la calitatea de muzicolog cercetător sau la aceea de editor sau de director în Ministerul Culturii, unde ca membru în comisia pentru acordarea subvenţiilor a acordat deosebit sprijin pentru ştiinţa şi cultura românească contemporană valoroasă. Mă voi referi la activitatea sa didactică, desfăşurată paralel cu cea artistică într-o perfectă armonie, fiind eficientă prin rezultatele obţinute la cursurile de compoziţie şi citire de partituri, susţinute la Academia de Muzică din Bucureşti, contribuind astfel la iniţierea studenţilor cu deosebită dăruire şi competenţă profesională.

De regulă, corpul profesoral al unei Academii de Muzică, cea mai înaltă instituţie de învăţământ muzical, este alcătuit din personalităţi de o distincţie aparte profesională, etică şi socială. Ulpiu Vlad deţine evident toate aceste calităţi, impunându-se ca atare în întreaga sa activitate de compozitor, muzicolog, cercetător şi pedagog într-un mod particular.

Aş mai adăuga un lucru caracteristic pentru structura sa morală. Este un om care nu-şi schimbă atitudinea după cum bate vântul istoriei. El rămâne integru, sensibil, talentat, un om de cursă lungă, căruia îi urez ca "visele" sale artistice şi umane să i se împlinească în sensul cel mai profund al aspiraţiilor.

**Irina Odăgescu Ţuţuianu**

x x x

**Ulpiu Vlad, etnomuzicologul**. L-am întâlnit în primii săi ani formativi, cu prilejul vizitelor sale la Institutul de Etnografie şi Folclor "Constantin Brăiloiu". Îl însoţea, împreună cu Cristina Rădulescu, pe profesorul Harry Brauner la şedinţele noastre curente de comunicări şi discuţii. Îşi începuseră activitatea în 1971 la Laboratorul de etnomuzicologie al Conservatorului din Bucureşti, sub conducerea profesorului. Ulpiu avea să scrie mai târziu: "Fac parte dintre cei ce resimt permanent efectul profund al şansei de a-l fi cunoscut pe Harry Brauner." (Revista de Etnografie şi Folclor, 33, 1988, 3, p.290). Nu ştiu ce din fizionomia sa şi din zâmbetul discret şi fin mi-l evoca pe Bartók, trezindu-mi spontan o simpatie ce avea să se întărească pe măsură ce-l cunoşteam.

Din 1977 ne-a devenit coleg în institut. Harnic, politicos, discret, aparent timid, a rămas cu noi doar până în 1980. Prezenţă scurtă, dar cu consecinţe substanţiale. Condiţiile de atunci l-au angrenat treptat, fără voia sa, în activităţi marginale de teren care îi acaparau brutal timpul, abstrăgându-l de la compoziţie şi de la cercetarea etnomuzicologică însăşi. Când n-a mai putut suporta, s-a transferat la Editura Muzicală a U.C.M.

Faptul că vibra la cultura orală şi, cu atât mai mult, experienţa etnomuzicologică s-au repercutat asupra propriei creaţii muzicale.

Ce a realizat etnomuzicologul? Atât cât ştiu, cercetări de teren şi înregistrări sonore, transcrieri muzicale, participarea la acţiunile mari şi mici ale institutului şi



https://biblioteca-digitala.ro

lucrări de sinteză cu greutate, dovenind şcoală temeinică şi vocaţie personală. Relev trei lucrări:

1. **Bibliografie Constantin Brăiloiu**, publicată în R.E.F., 24, 1979, 1, p.89-104. Lucrare amplă, sistematică, minuţioasă, riguroasă, exemplară, de referinţă. El a considerat-o "un modest şi respectuos omagiu adus personalităţii lui Constantin Brăiloiu la împlinirea a 50 de ani de la înfiinţărea Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români." (p.89)

Introducerea evidenţiază personalitatea multilaterală prestigioasă, expune concepţia lucrării, menţionează sursele consultate. (Fundamentale, numeroase, ele includ documente inedite.) Urmează şapte capitole dense, într-un evantai pluritematic relevant. Primele şase, rânduite cronologic, au susţinere documentară continuă. Ultimul se referă la scrierile despre Brăiloiu şi include 47 de autori şi 78 de titluri din diverse volume (inclusiv enciclopedii, dicţionare, anuare), reviste de specialitate şi alte periodice.

2. **Tipologia cântecelor de mireasă din cadrul repertoriului nupţial**, tipologie a contururilor melodice, se află în arhiva institutului. Cuprinde un studiu amplu, numeroase referinţe bibliografice şi 456 transcrieri muzicale proprii sau extrase din publicaţii şi din arhiva institutului, cu toate datele de identitate ale specimenelor. Este o lucrare originală, abordează contextul etnografic, funcţia rituală, textul poetic şi tratează muzica în perspectivă matematică. Mersurile melodice sunt raportate şi la apartenenţa zonală. Citează frecvent aprecieri ale informatorilor populari.

3. **Harry Brauner** (1908-1988). S-a publicat în R.E.F. (33, 1988, 3, p.290-292), după stingerea din viaţă a profesorului. Portret şi omagiu care impresionează. Pătrunderea concepţiei, metodologiei şi activităţii sale se îmbină cu respectul şi iubirea pentru cel pe care l-a considerat între "marile nume ale culturii muzicale româneşti" (p.290). Ulpiu a înţeles că "nu era numai o natură academică, de teoretician, ci mult mai mult, un îndrăgostit de viaţa nedisimulată, directă a fiinţării actului folcloric în contextul lui social şi conceptual" (ibid.). A înţeles aceasta însoţindu-l pe teren, în cercetări "de neuitat", când i-a admirat forţa intelectuală, intuiţia superioară, inegalabila capacitate de sinteză (p.291). Au fost, afirmă el, momente de şcoală unică, de cercetare complexă interdisciplinară, lipsită de ariditate şi formalism, "o lecţie a sufletului, a gândirii şi sensibilităţii" (...) (ibid.). Adaos superb: "Harry Brauner îşi expunea ideile, îşi împărtăşea experienţa cu sentimentul bucuriei binelui, a cărui stea şi-a aşezat lumina peste faptele sale" (ibid.). Ulpiu poate şi ştie să fie riguros şi sobru; el poate şi ştie să fie şi poet.

După ce a devenit directorul Editurii Muzicale, nu m-a surprins să-l văd cântărind cu atenţie adversităţile timpului pentru a promova creaţia muzicală românească, fiind conştient de valoarea ei, care-l obliga. În consecinţă, grija pentru existenţa editurii nu-i permitea asumarea nici unui risc. A sprijinit şi muzicologia, etnomuzicologia, Colecţia Naţională de Folclor. M-a surprins, însă, o altă faţetă a personalităţii sale. Nu bănuisem că sub fineţea şi aparenta sa timiditate se ascundea şi un organizator şi conducător ferm, autoritar, un diplomat, un strateg abil şi imaginativ, care unea tenacitatea cu prudenţa în urmărirea ţelului. El este unul din factorii importanţi cărora Lucilia Georgescu şi eu le datorăm publicarea tipologiei muzicale a cântecelor Zorilor şi ale Bradului, volum supus atâtor opriri, opintiri şi incertitudini.



https://biblioteca-digitala.ro

Poate va fi cedat uneori şi slăbiciunii. El ştie. Eu, însă, doresc să evoc un gest mişcător de solidaritate umană pe care l-a săvârşit cândva faţă de un om lovit crunt de nenorocire. Nu Ulpiu mi-a povestit; el va afla abia din aceste rânduri că eu ştiu. Nu voi dezvălui mai mult, pentru a nu-i răni discreţia generozităţii şi pentru că taina nu este a mea. Pentru cât am dezvăluit cer iertare.

**Mariana Kahane**

x x x

Viaţa muzicală românească a ultimelor decenii a prilejuit afirmarea unor remarcabile personalităţi în domeniul creaţiei, al interpretării artistice, al muzicologiei şi, nu în ultimul rând, al celor ce ilustrează, cu pasiune şi competenţă, catedrele universitare de specialitate.

Pe această linie, este demnă de relevat - cu prilejul împlinirii vârstei de 50 de ani - personalitatea distinsului muzician Ulpiu Vlad, ca unul care s-a impus cu vigoare şi semnificativ pe mai multe dimensiuni ale activităţii specifice, precum:

- compozitor de frunte al generaţiei sale;
- vocaţie aparte ca profesor la Academia de Muzică din Bucureşti;
- propagator fervent - ani de-a rândul - al cărţii şi partiturii muzicale româneşti, ca director al Editurii Muzicale a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

Dacă ne vom referi - pe scurt - numai asupra creaţiei, prima şi cea mai statornică vocaţie a sa, o vom face pentru a semnala câţiva factori remarcabili ce caracterizează lucrările lui Ulpiu Vlad. În primul rând, vom întâlni, în aceste lucrări, folosirea frecventă şi cu mult spirit inventiv, a unor mijloace având sorgintea în cântecul popular românesc, mergând până la sublimarea lumii atât de originale a microtoniilor. Reţinem, de asemenea, din creaţia sa, abordarea pe un plan creativ a celor mai evoluate procedee componistice ale timpului nostru, cuprinzând printre altele: neomodalismul ultimelor decenii; elemente din fondul expresiv al muzicii serial-dodecafonice; efecte novatoare ale tehnicii electronice etc., toate având la bază interacţiunea celor două şcoli superioare, ce au asigurat înaltul său nivel profesional: Academia de Muzică din Bucureşti şi Conservatorul "Santa Cecilia" de la Roma.

Pe aceeaşi linie întâlnim, în unele din lucrările sale, întrebuinţarea unor forme de construcţie deschise, neîngrădite în parametri clasici, deci de o arhitectură liberă, sugerată, şi aceasta, tot de practica folclorică românească de mare inspiraţie, în genul baladelor, doinelor şi al diferitelor ritualuri populare.

Compozitorul a mers chiar mai departe, chemând, în execuţia unor lucrări ale sale, interpreţi de forţă creatoare vie, care să coparticipe, ei înşişi, în procesul redării, direct pe scena de concert, a mesajului artistic sugerat de partitură.

Genurile componistice abordate de Ulpiu Vlad sunt variate şi cuprind în special lucrări camerale, simfonice şi vocal- simfonice.

Astfel, noblеţea expresivă şi virtuozitatea, proprii folclorului românesc, sunt transfigurate în piese ca: *Sonata pentru oboi şi clavecin; Cvartetul de coarde nr.1; Septetul pentru suflători, pian şi percuţie* şi altele.

O lucrare de un talent şi ingeniozitate aparte în plan conceptual-componistic realizează însă compozitorul în ciclul cameral - vocal - simfonic, denumit sugestiv **Mozaic**, care ne propune un număr polivalent de tratări, atât sub aspect structural, cât şi timbral, în sensul combinării libere a tuturor instrumentelor din partitură. Aici,



https://biblioteca-digitala.ro

Ulpiu Vlad gândeşte lucrarea ca un generator permanent al unor noi ipostaze componistice, în care un rol aparte, în actul concertistic, îl are interpretul, chemat să dea viaţă, direct pe scenă, partiturii, în stilul - cu totul original de asamblare şi îmbinare artisticâ - sugerat chiar de titlul şi conţinutul ideatic al piesei.

În ultima perioadă a creaţiei sale, ce cuprinde lucrările din ciclul **Vise**, compozitorul continuă să transpună esenţa fenomenului muzical folcloric, printr-o elasticitate caracteristică a scriiturii, solicitând implicarea interpreţilor la nivelul tuturor parametrilor muzicali, pentru a asigura, astfel, perspectiva primeniri continue a fluxului sonor, în funcţie de evoluţiile stilistice şi estetice ale contemporaneităţii.

Nu mă îndoiesc că, în continuare, câmpul realizărilor componistice deosebite ale lui Ulpiu Vlad este larg deschis spre orizontul marilor împliniri, de aceea lumea muzicală aşteaptă ca din condeiul său înaripat să apară noi şi valoroase opere de artă, care să îmbogăţească patrimoniul cultural românesc.

Să urăm sărbătoritului - la cei 50 de ani ai săi - viaţă lungă, fericită şi plină de realizări pe toate coordonatele activităţii sale de distins muzician al ţării noastre.

**Prof.univ. Dr. Victor Giuleanu**

x x x

Ulpiu came once, many years ago, at the International Composers' Workshop. He was modest, peaceful, quiet, never talking about himself, gentle. In this society of young ambitious people he was nearly unnoticeable. But... one day he presented his own music and we were amazed: great compositional technics, wunderful ideas, sure realization. A music of worldwide importance, a great talent. Through his music we took a look at the soul of an artistical personality of a high quality.

In our brutal days, when in the battle for place under the sun albows play a wider role than real composer's possibilities, Ulpiu is staying by himself, alone. I understand him well and regret for the lack of care the world has to artists like him. Too much noise we hear around us, so we have no possibilities to listen to artists like Ulpiu. So the world loses. One day it must correct itself. But when? We have to be optimists.

**Dimiter Christoff**
*profesor, compozitor şi muzicolog*
*din Bulgaria*

## Iedul

Acum două decenii şi mai bine clasa mea de compoziţie primea vizitatori tineri, adesea studenţi la facultatea de instrumente, cu interese culturale şi muzicale extinse. Printre ei, oboiştii Radu Chişu şi Ulpiu Vlad se distingeau în mod deosebit. În timp ce Radu Chişu, cu multiplele sale deschideri către dirijat, compoziţie, pian, nu s-a lăsat ispitit definitiv de compoziţia muzicală, Ulpiu s-a hotărât repede: a lăsat totul la o parte şi a început să studieze serios compoziţia. Speriat, tatăl său, onorabilul domn George Vlad, mi-a scris şi a venit apoi special la Bucureşti ca să mă întrebe dacă se merită. Eu i-am spus că studiul oboiului este compatibil cu



https://biblioteca-digitala.ro

acela al compoziţiei muzicale; cât despre Ulpiu, am fost sigur de la început că este apt pentru compoziţie.

Pentru Ulpiu Vlad abandonarea instrumentului a fost o opţiune definitivă şi a însemnat concentrarea pe viaţă asupra compoziţiei muzicale. Tânărul Ulpiu Vlad era o fiinţă crudă ca un ied. Ochii uşor exoftalmici îi ardeau (chipul lui îmi amintea uneori pe acela al lui Bartók); roşea la cea mai uşoară solicitare emotivă.

Timiditatea lui era nefirească; mult timp nu a îndrăznit să-şi audă lucrările nici la repetiţii; câţiva ani nu a putut veni la concertele unde i se cânta câte o lucrare; apoi a început să vină, dar nu se înfăţişa publicului; când în fine a găsit puterea de a se ridica în picioare, la aplauze, era roşu ca racul.

Blândeţea lui era absolută; nu se putea hotărâ să strivească o muscă; găzduit pentru o noapte într-o casă în care se mişcau insecte, a aprins becul electric şi a petrecut timpul în picioare pe un scaun.

Tinereţea lui a fost melancolică, bântuită de stări apăsătoare; găsea o uşurare plimbându-se prin parcuri sau cimitire. Ai fi spus că acest om de munte născut la Zărneşti stă sub zodia lui Eminescu şi Bacovia.

În realitate, prima natură era dublată de o capacitate de echilibru care numai treptat a ieşit la lumină. La început aceasta se vedea în putinţa de a lua decizii. În copilărie, pe la vârsta de zece ani, a plecat singur pe munte pentru câteva zile, fără a-i anunţa pe cei de acasă. La maturitate s-a vădit la el un spirit gospodăresc transilvan şi ingeniozitatea găsirii unor soluţii în situaţii dificile (soluţii pentru care lupta şi pe care le punea în practică). Chiar şi o anumită isteţime, de mirare la un om care roşeşte atât de uşor; la o materie anostă unde toată studenţimea copia la lucrarea de control, Ulpiu Vlad a fost singurul student surprins de profesor în exerciţiul acesta individual generalizat.

Cu toate acestea, în ultimii ani ai regimului trecut, Ulpiu Vlad a găsit idei şi resurse pentru a scoate realizări din piatră seacă; cât prin isteţime, cât prin dârzenie şi hotărâre, a ştiut să discute cu autorităţile, obţinând ca director al Editurii Muzicale o seamă de avantaje pentru compozitori.

Iată deci o transformare spectaculoasă; melancolia din adolescenţă s-a retras în fundul sufletului. Acea opţiune pentru compoziţia muzicală despre care am povestit mai sus a produs sublimarea.

Ulpiu Vlad a găsit repede matca muzicii sale. După primele lucrări de şcoală, expresive, lăsând să se întrezărească artistul matur de mai târziu, Ulpiu a găsit repede repere în muzica timpului nostru care să convină climatului său sufletesc: aspecte ale muzicii aleatorice, texturi, divagaţii modale, eterofonii, toate mişcându-se vaporos. Am fost uimit să constat cât de repede s-au petrecut aceste transformări în muzica sa, cât de repede a dibuit el cu intuiţia mijloacele de care avea nevoie.

Dacă există în arta românească o muzică onirică, Ulpiu Vlad mi se pare unul din cei mai de seamă reprezentanţi ai ei. Rupturile prăpăstioase ţinând de real se întâlnesc rar în muzica lui: lumea viselor se desfăşoară nestingheritâ în muzica lui Ulpiu Vlad. Ai spune că este vorba de materii muzicale tratate stocastic, dacă ar rămâne la obiectualitatea lor reală; prin alchimie muzicală însă, aceşti nori de sunete, având forme şi consistenţe bizare, se transformă în fugitive şi impalpabile mişcări sufleteşti surprinse în devenirea lor.

Viaţa secretă a artistului, pură combustie nocturnă, nu a împiedicat existenţa solară o omului. Iradiind căldură sufletească, el se dedică familiei sale, Marinei, soţia pe care o iubeşte, fiului său Roman, părintelui său, prietenilor săi.



https://biblioteca-digitala.ro

În ultimii ani "iedul" a încărunţit; îl văd uneori căzut pe gânduri, cu ochii săi uşor holbaţi, revenindu-şi repede, cu aceleaşi reflexe de montaniard iute.

Activitatea socială l-a obosit; a fost recomandat de către Uniunea Compozitorilor să lucreze la Ministerul Culturii; cei de acolo l-au tratat ca pe un birocrat, ţinând seama nu de conţinutul muncii sale, ci de felul cum este prinsă ea în condicile de serviciu. Cu repulsie, Ulpiu Vlad s-a retras, refuzând să mai activeze în domeniul obştesc. Este mulţumit cu munca sa pedagogică la Academia de Muzică din Bucureşti, de unde a fost scos cândva în mod nu mai puţin brutal, dar unde se simte la locul său.

Jumătatea de secol îl surprinde vertical, julit dar integru, gata să înfrunte dificultăţile vieţii, să se bucure de bucuriile ei, să comunice cu semenii, să modeleze norii lui de sunete închipuiţi în visări treze.

Mă voi bucura întotdeauna la vederea chipului său luminos.

**Anatol Vieru**

**Ruxandra Arzoiu**

# Marius Constant

Nu-l putem asimila pe Marius Constant culturii româneşti dar nici nu putem trece cu vederea originile şi prima sa perioadă de formare ce şi-au pus pecetea adânc asupra devenirii ulterioare a artistului.

Născut la Bucureşti în anul 1925, Marius Constant urmează cursurile Conservatorului bucureştean şi obţine un premiu "Enescu" pentru compoziţie în 1946, ceea ce-i aduce confirmarea în viaţa artistică românească.

Primii douăzeci de ani petrecuţi în România sunt marcaţi, în memoria muzicianului, de personalitatea lui George Enescu, a cărei structură complexă a impresionat în mod deosebit tânărul creator de atunci: "Cred că este cea mai mare organizare cerebrală; după mine - este un compozitor foarte mare, care a marcat muzica secolului nostru la fel ca şi Messiaen, de pildă". Nu întâmplător cei doi creatori au jucat un rol determinant în activitatea artistică a lui Marius Constant, primul, în tinereţe, iar celălalt, în perioada de maturitate, cu însemnate împliniri artistice. Nu neapărat stilul şi concepţia muzicii lui Enescu şi-au pus amprenta asupra gândirii compozitorului Marius Constant (aşa cum l-a influenţat Hindemith pentru o scurtă perioadă), ci formaţia artistică, nobleţea şi generozitatea spiritului, echilibrul şi logica gândirii.

Un alt reper important al activităţii lui Marius Constant în România a fost relaţia sa cu Mihail Andricu.

Într-o perioadă obstrucţionistă a vieţii culturale româneşti, în anii războiului, Marius Constant, alături de alţi muzicieni români, găseau o adevărată oază de cultură şi inspiraţie în casa lui Mihail Andricu, unde se ascultau discuri şi se



https://biblioteca-digitala.ro

comentau partituri ale creaţiei contemporane de pretutindeni, prin intermediul cărora creatorii români se puteau pune la curent cu tendinţele înnoitoare ale muzicii universale.

Ajuns la Paris imediat după război, în 1946, cu o bursă nu foarte substanţială dar suficientă pentru întreţinerea unui tânăr ambiţios într-o lume secătuită de resurse, Marius Constant studiază la Conservator (obţinând Premiul pentru compoziţie şi analiză în 1949) cu Tony Aubin, şi cu Olivier Messiaen, apoi cu Arthur Honegger, la Ecole Normale de Musique (unde va fi licenţiat în dirijatul de orchestră tot în 1949) şi cu Nadia Boulanger în particular. După câţiva ani, reuşeşte a intra în circuitul vieţii muzicale franceze datorită lui Henri Barraud - director al muzicii la Radio din Paris - care-i apreciază creaţia şi îi oferă posibilitatea unor comenzi componistice.

În 1952, obţinerea primului premiu "Italia" (bine reprezentat din punct de vedere material) facilitează situaţia tânărului artist şi îl lansează printre compozitorii de renume. Studiul dirijatului de orchestră cu personalităţi de prestigiu, ca Jean Fournet, îi permite angajarea ca dirijor şi din 1958 devine Directorul muzical al "Baletelor lui Roland Petit", deschizând astfel drumul unei îndelungi şi fructuoase colaborări, unul dintre cele mai marcante trasee ale componisticii lui Marius Constant. În cadrul numeroaselor turnee întreprinse în această postură în SUA îl vor aduce la pupitrul lor şi orchestrele din New York, Los Angeles, San Francisco, Detroit, Washington, Montreal iar "Columbia Broadcasting System" îi comandă cu acest prilej muzica de scenă pentru o serie de piese dramatice de avangardă.

Înfiinţarea formaţiei "Ars Nova" în 1963 marchează un alt moment important în activitatea interpretativă a lui Marius Constant, indisolubil legată (timp de 25 de ani) de cea creatoare.

După plecarea lui Olivier Messiaen de la Conservatorul de Muzică, catedra de compoziţie i se oferă lui M.Constant, care preferă însă, din modestie şi consideraţie pentru maestrul său, clasa de orchestraţie, unde va preda între anii 1979-1988. Şi legăturile cu marele spirit al muzicii acestui secol, care a fost Olivier Messiaen, nu se vor opri aici: întâi discipol, apoi dascăl, lui M.Constant i se cere să continue marea "operă a păsărilor" începută de Messiaen, iar de curând îi urmează lui Messiaen în fotoliul *Académie des Beaux-Arts*, supremă onoare ce se poate face unui muzician în viaţă, ca o confirmare deplină a meritelor sale artistice.

Opera lui Marius Constant - complexă şi desfăşurată în diferite domenii - cultivă în mod armonios caracteristicile tradiţiei franceze, sub influenţa cărora s-a desăvârşit şi a continuat să activeze la Paris, inclusiv la Schola Cantorum - de unde proveneau primii săi profesori de la Conservatorul din Bucureşti, - realizând astfel o sinteză personală asemenea marilor artişti care, după spusele lui Emil Cioran, nu fac altceva decât să se inventeze continuu pe ei înşişi.

"Singurul lucru care se spune despre muzica mea se referă la caracterul ei dramatic" - mărturisea Marius Constant, cu mândria creatorului a cărui operă este creionată atât de categoric. Dramatismul - atribut asociat muzicii lui Marius Constant - nu se referă doar la o anume latură emoţională a conţinutului sau la existenţa obligatorie a unei acţiuni (proprie deci genurilor specifice: operă, balet, deşi acest aspect este unul major în definirea componisticii sale) ci mai mult la un



https://biblioteca-digitala.ro

nivel superior de înţelegere şi exprimare a realităţii din toate domeniile sociale şi culturale, faţă de care muzica păstrează o continuă apropiere (cu istoria, literatura, pictura, coregrafia etc.). Şi acest lucru se realizează nu numai în pagini de operă, balet sau oratoriu ci şi într-un număr mare de lucrări instrumentale şi simfonice, a căror motivaţie iniţială sau devenire ulterioară, a căror orientare estetică şi chiar pur muzicală creează adesea noi forme de exprimare în spaţiul deja binecunoscut.

O listă impresionantă de lucrări semnate de Marius Constant începe firesc cu creaţia de operă, generică poate în contextul creaţiei sale, nu atât prin aspectul cantitativ sau neapărat prin conţinut ci prin semnificaţia ei în cadrul unei gândiri muzicale originale. Colaborarea cu scriitori, pictori, coregrafi a fost şi este mai mult decât benefică în activitatea artistică a lui Marius Constant, cunoscute fiind prietenia sa cu celebrul regizor Peter Brook ca şi posibilitatea de a-şi monta lucrările în teatrul "Bouffes du Nord", pe care muzicianul cu mândrie îl numeşte "Teatrul Nostru". Modalităţile de exprimare în genul liric acoperă în creaţia lui M.Constant o arie largă de cuprindere.

Prima lucrare scrisă în 1969 - **Le Souper** - după un libret de Jean Tardieu - are un singur personaj (bariton), acompaniat doar de 12 voci din culise (fără orchestră deci). Lucrarea recurge la ceea ce numim în general "Teatru total", interpretul fiind în egală măsură cântăreţ, mim şi recitator, reliefând ceva din tragismul exacerbat al operei postexpresioniste dar şi din eternul sentiment uman care este dragostea. Subiectul: un bărbat pregăteşte aniversarea căsătoriei sale, într-un climat cald de intimitate, în care se desfăşoară prima parte a operei. În partea a doua, în locul Ninei - soţia - apar o rochie de seară şi o scrisoare în care aceasta îl anunţa că îl părăsise. Atmosfera capătă culori din ce în ce mai întunecate iar în cele din urmă, când femeia apare într-adevăr, bărbatul moare.

Următoarea lucrare, apărută în 1974, **Le jeu de Saint-Agnes**, este un ceremonial religios, după un text în manuscris din secolul XIV, vorbit şi cântat în limba provensală (pe care autorul o găseşte asemănătoare celei române) de către 4 soprane, 3 başi şi 5 actori, cărora li se adaugă dansatori şi 4 instrumentişi (trb, perc, ghitară electrică şi orgă). Textul, perfect echilibrat din punct de vedere dramatic, povesteşte istoria lui Agnes - o tânără fată creştină - din secolul al II-lea, de care se îndrăgosteşte băiatul unui personaj roman important în ierarhia politică a vremii, dar este refuzat categoric sub motivul existenţei unui alt logodnic: Iisus Hristos. Nici sub ameninţarea că dacă refuză căsătoria va fi dusă la bordel, Agnes nu cedează. Abominabilul se produce, însă primul miracol îi vine în ajutor, goliciunea îi este acoperită de părul care-i creşte uimitor, ca o mantie, şi miracolele continuă, până când este omorâtă de marele preot şi atunci se transformă într-un porumbel ce se ridică la cer. Povestea reflectă întru totul atmosfera şi gândirea caracteristică epocii de început a creştinismului, atitudinea umană specifică ce îmbină iubirea cu cruzimea, pudoarea cu erotismul, toleranţa cu tirania, extreme din al căror amestec transpare întotdeauna o notă de mister, de inefabil, de inedit. Neobişnuitul, inexprimabilul, grotescul, picanteria sunt atribute ce învăluie adesea trecutul istoric îndepărtat şi greu de cercetat, spre care s-a îndreptat nu de puţine ori interesul compozitorului Marius Constant.

Pe Peter Brook compozitorul îl consideră unul din cei mai interesaţi regizori ai timpului nostru, cu care a avut şansa colaborării pentru prima dată cu ani în urmă, la montarea piesei **Livada cu vişini** de Cehov (pentru care Marius Constant a scris muzica de scenă). În 1981 Peter Brook şi-a dorit pentru teatrul propriu (Bouffes du Nord) tragedia **Carmen** - o adaptare pe care Marius Constant a realizat-o doar cu 4



https://biblioteca-digitala.ro

personaje - voci şi 14 instrumente (Ansamblul "Ars Nova" dirijat de compozitor) fără decor şi numai în cadrul unei arene cu nisip pe jos. Spectacolul a avut un succes imens, fiind repetat de multe ori, ceea ce a determinat intenţia autorilor de a realiza şi o altă experienţă cu un alt opus de referinţă al genului liric: **Pelléas şi Mélisande** după Claude Debussy. "Un phantasme de jeunesse" numea compozitorul această capodoperă a impresionismului, pe care a analizat-o timp de un an la clasa maestrului său Olivier Messiaen.

**Impressions de Pelléas** este deci a doua adaptare a muzicianului după o pagină celebră: 6 voci acompaniate de două piane, acţiunea fiind localizată într-un salon în stil proustian al debutului de secol, într-o atmosferă tipic franceză, în care singura intrusă, singura străină este orientala Mélisande.

Revenind în perimetrul creaţiilor lirice originale ale lui Marius Constant, o lucrare de ultimă oră este intitulată **Teresa** - melodramă fantastică pentru 5 voci, 3 actori şi 11 instrumente - o operă scandaloasă, considerată astfel de autor datorită subiectului ce se inspiră din viaţa marchizului de Sade. Lucrarea este destinată a fi reprezentată pe scenele fostului castel al celebrului personaj (şi va avea premiera anul acesta) în sudul Franţei, sub forma unui spectacol total, cu lumini, sunete, mişcare. Sade, bătrân fiind, începe să-şi pună întrebări despre moarte, se teme de existenţa lui Dumnezeu, ceea ce îl determină să-şi ia un ostatec: pe cea mai mare sfântă a creştinătăţii - Sfânta Tereza - pe care o dezgroapă şi o duce la castel. Considerându-se astfel în siguranţă, abuzează chiar de situaţie şi cu ajutorul a trei actriţe prezintă în faţa sfintei ultima sa piesă intitulată **Filosofia în budoar**. În acel moment însă o trupă spaniolă încearcă să salveze martira şi îl omoară pe marchiz. Pământul se deschide şi ies flăcările iadului iar Sf.Tereza - spre stupoarea celor din jur - declară că preferă dragostei glaciale a lui Dumnezeu din cer, iubirea caldă a lui Sade - şi se aruncă în flăcări.

Libretul realizat de un romancier francez contemporan, Pierre Bourgeade, relevă încă o dată predilecţia compozitorului pentru textele şocante, sulfuroase, în formă şi conţinut, în a căror ilustrare sonoră găseşte mijloace mai puţin uzitate şi în general întrebuinţate cu economie, dar cu maximă eficienţă (preferat fiind cadrul operei de cameră). Cu fiecare pagină, el aduce elementul de noutate fie că se referă la formaţia instrumentală întrebuinţată, la vocile aduse în scenă sau la perimetrul în care opera este jucată.

Latura dramatică a componisticii lui Marius Constant capătă contururi integrale şi în genul oratoriului. Lucrare unică între opusurile sale, intitulată **Despre drepturile omului** - oratoriu dramatic, încearcă prin conţinut să desfiinţeze graniţele dintre imobilitatea concertului şi dinamismul genului teatral, implicit în plan ideatic între materie şi conştiinţă, estompând acea conotaţie sacră a oratoriului tradiţional şi reactualizându-l în spaţiul unei existenţe laice reale, palpabile.

Iniţial o comandă a oraşului Marsilia (unde a avut loc şi prima audiţie în 1989, cu orchestra şi corul operei din localitate sub bagheta compozitorului) pentru bicentenarul Revoluţiei franceze, privită cu scepticism de către compozitor, oratoriul a devenit ulterior una din lucrările reprezentative ale autorului, atât datorită concepţiei cât şi preliminariilor îndelungate şi foarte intense ce i-au fost necesare.

Consultând zeci de lucrări istorice despre "Drepturile omului" şi realizând un parcurs sintezâ al evoluţiei ideii de bază, autorul a schiţat momentele fundamentale ale devenirii a ceea ce s-a numit "Declaraţia finală", - o adevărată frescă istorică, al



https://biblioteca-digitala.ro

cărei suport muzical consistent se împleteşte permanent cu linia teatrală a lucrării, într-o desfăşurare plină de varietate şi de substanţă.

Şase părţi cuprinde oratoriul **Despre drepturile omului**, într-o succesiune fără întrerupere, cu momente de legătură, fiecare cu un titlu semnificativ ce se reflectă în discursul muzical dramatic: **Origines, L'Initiation, Versailles, Doléances, Declaration** şi **Final**. Selecţia textelor istorice este realizată de compozitor după **Magna Carta, Bill of Rights, Iniţierea masonică, Caietul doleanţelor**, Voltaire, Mirabeau, Marat, **Psalmii protestanţi, Shema Israel, Declaraţia drepturilor omului**; acestea toate aflându-se în alternanţă cu cele ale altor autori, precum Lou Bruder - în partea a V-a sau în final Flaubert - **Tentaţia Sf.Anton**.

Într-un ansamblu atât de încărcat din punct de vedere semantic, în care episoadele pur dramatice alternează cu cele muzicale simple, recitările cu dialogurile, versurile cu proza, vocile corale cu instrumentele orchestrei sau timbruri individuale, se succed firesc forme muzicale diverse, reprezentative pentru perioade istorico-muzicale diferite şi de cele mai multe ori în concordanţă cu momentul istoric surprins de dramaturgia lucrării: canon, madrigal, uvertura, interludiul instrumental, genul concertant, liedul orchestral, recitativul sec dar şi cântat (Sprechgesang). Mijloacele sonore folosite îşi găsesc corespondent în necesităţile de expresie ale suportului literar, descriind o arie de cuprindere largă pe scara evoluţiei şi a devenirii lor în timp: de la armoniile modale pure ale corurilor, caracterizate prin tematică şi tehnica variaţională folosită, la atonalismul dominant al părţii instrumentale ce mizează mai mult pe necesitatea de culoare şi ritm decât pe individualizarea melodică, remarcându-se în acest sens varietatea formulelor metro-ritmice (în sublinierea cărora are şi percuţia un rol important) şi a procedeelor modeme de execuţie.

Conţinutul pur muzical al lucrării mai implică şi un alt aspect, ce poate deveni chiar caracteristic întregii creaţii a lui Marius Constant şi anume surprinderea originalului, a autenticului, plasarea în timp şi în spaţiu prin modele de referinţă fără echivoc: introducerea muzicii funebre masonice de Mozart în momentul iniţierii sau a piesei pentru clavecin **La Triomphante** de Couperin în episodul **Versailles**, ca un simbol al atmosferei franceze.

Necesităţile de expresie implică însă şi folosirea unui aparat vocal şi instrumental considerabil, alcătuit din coruri de bărbaţi, de femei, cor mixt, 6 recitatori (dintre care unul de limbă engleză) o soprană, orchestră mare, clavecin şi bandă magnetică.

**Origini** - prima parte - realizează un parcurs epic rapid de şase secole din istoria drepturilor omului. De la **Magna Carta** la **Constituţia SUA** trecând prin **Habeas Corpus** şi **Bill of Rights** ale Angliei se creează o adevărată frescă istorică, cu treceri treptate sau salturi în timp şi spaţiu - acestea din urmă marcate de interludiile instrumentale ce urmăresc evident a se situa la nivelul sugestivităţii celor vorbite şi cântate, prin teme de marş pregnante şi repetate ce marchează specificul momentului.

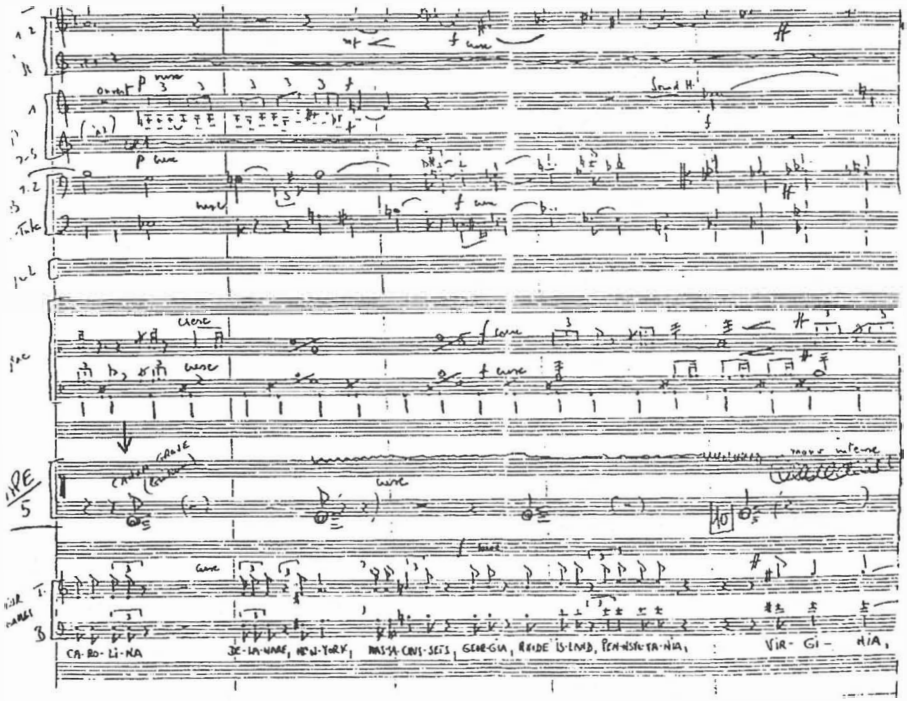
Succesiunea textelor este încredinţată pe rând corurilor de bărbaţi, recitatorilor, într-o exprimare variată - de la tehnica madrigalului simplu la cea a rostirii dramatice intense, trecând prin dialogul între actor şi vocile corului (ex.1), autorul urmărind evident diversificarea modalităţilor de expunere pentru a suplini interesul mai scăzut al unor texte documentare, de fapt.

**Iniţierea** - partea a II-a, este o sondare a simbolurilor francmasoneriei, a cărei importanţă în elaborarea şi promovarea drepturilor omului compozitorul a dorit să o



https://biblioteca-digitala.ro

sublinieze. Muzica **Marşului funebru masonic** de Mozart însoţeşte şi comentează semnificativ sensurile şi raţiunea existenţei masoneriei, prin dialogurile recitatorilor întărite de intervenţiile corurilor masonice, ce conferă importanţă şi măreţie

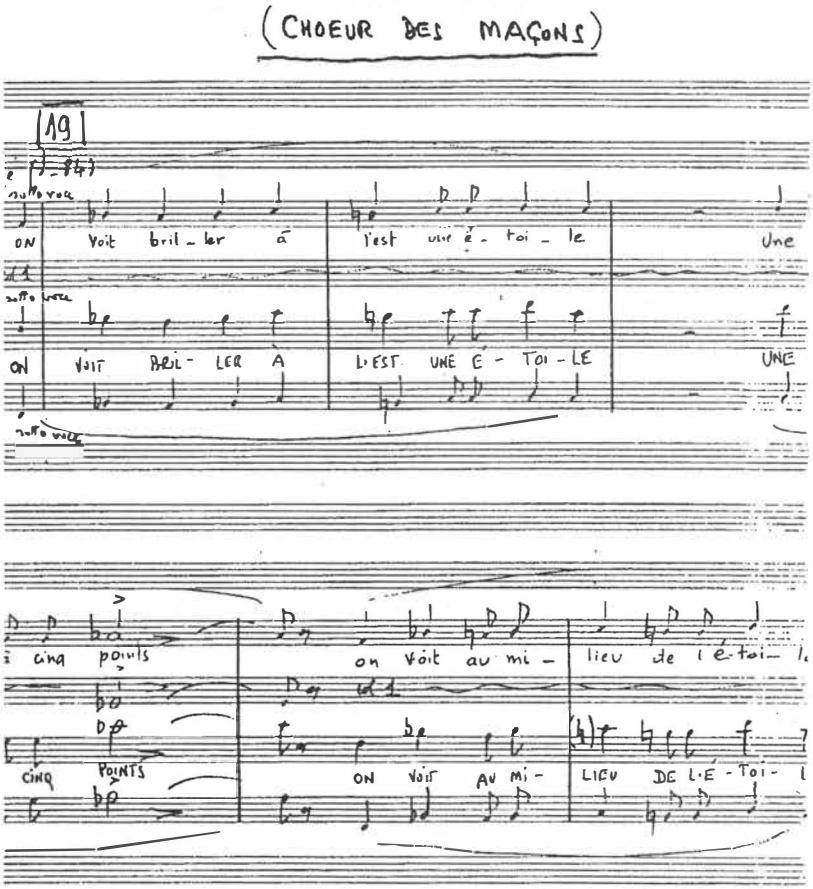


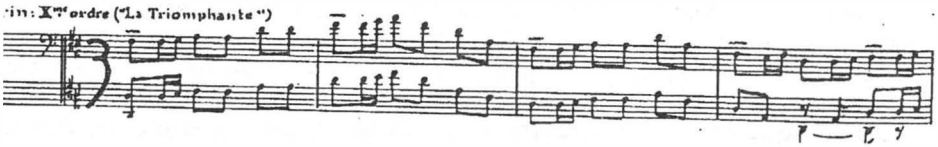

Ex. 1

momentelor (ex.2).

**Versailles** este intitulată a treia parte a oratoriului ce se doreşte un adevărat tablou sonor (şi nu numai) al locului, conturat prin ceea ce consideră autorul mai caracteristic şi evocator. În acest sens forma aleasă este cea a unui concerto pentru clavecin şi orchestră, totul conceput ca o înşiruire de simboluri ce conduce către exprimarea esenţială: **Versailles** - simbol al Franţei, muzica pentru clavecin - simbol al spiritualităţii franceze, Couperin - reprezentant de seamă al genului; însăşi piesa aleasă, **La Triomphante**, are încărcătura sa de semnificaţii. Apărute iniţial sub formă de comentarii la scrisoarea lui Voltaire sau alternând cu intonaţiile romantice ale corului de femei (ex.3), intervenţiile clavecinului devin din ce în ce mai pregnante şi cursive, încercând să ţină piept inserţiilor orchestrale destul de agresive ce sugerează agitaţia curţii la anul 1789. Mersul imbatabil al clavecinului ce poate fi de fapt mersul istoriei, al timpului implacabil, şi construcţiile orchestrale din ce în ce mai elaborate creează momente de superpozare a sonorităţilor, derută, haos, dezordine, până la impunerea definitivă a orchestrei ce preîntâmpină rostirea doleanţelor.



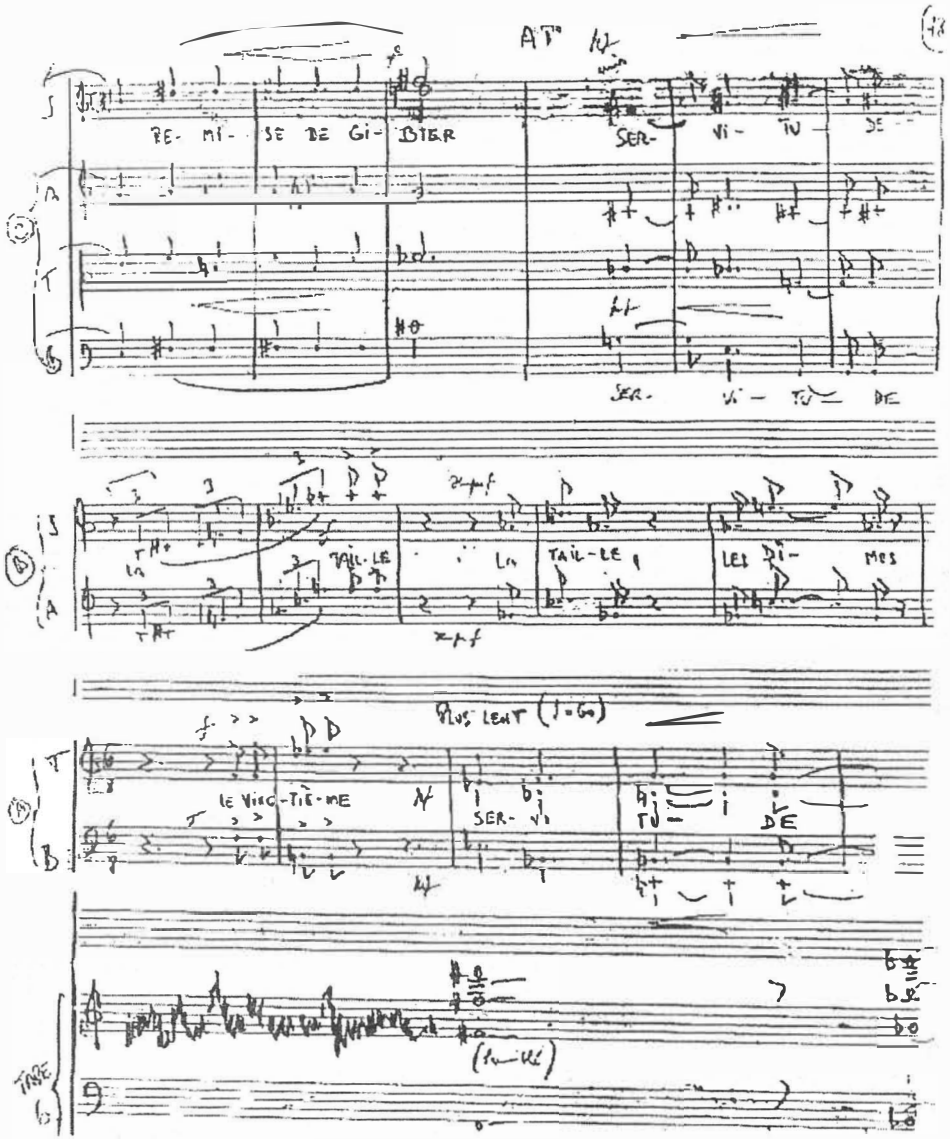
https://biblioteca-digitala.ro

(CHOEUR DES MAÇONS)
19
ON VOIT BRIL-LER À L'EST UNE É-TOI-LE UNE
ON VOIT BRIL-LER À L'EST UNE É-TOI-LE UNE
CINQ POINTS ON VOIT AU MI- LIEU DE L'É-TOI-
CINQ POINTS ON VOIT AU MI- LIEU DE L'É-TOI-

Ex. 2

Ex. 3

Partea cea mai interesantă poate a oratoriului, intitulată **Doleanţe**, reuneşt modalităţi de exprimare aparent distanţate în timp şi spaţiu dar în fapt cooperante î slujirea aceleiaşi idei. Doleanţele pe care poporul le trimitea în timpul Revoluţie franceze spre rezolvare, precum rugăciunile adresate Sfintei Fecioare, erau dintr cele mai diverse dar mai mult sau mai puţin interesante. Dintre acestea compozitorul le-a selectat în urma unei minuţioase cercetări pe cele ma semnificative pentru epoca respectivă, conferindu-le trei maniere de exprimar



https://biblioteca-digitala.ro

diferite: un lamento a trei coruri (asupra textelor şi impozitelor) cu dispunerea sincronizată a vocilor, intonând motive destul de apropiate de platitudinea vorbirii (ex. 4);

o virulentă revendicare a femeilor în privinţa egalităţii drepturilor, încredinţată recitatoarei, a cărei declamaţie plină de patos este secondată de sunetele unor picături de apă, pe banda magnetică



https://biblioteca-digitala.ro

(creatoare de atmosferă pe parcursul întregii părţi, subliniind poate discreţia şi fragilitatea unor existenţe dar în acelaşi timp ritmul consecvent şi de neînlăturat al luptei); şi, în fine, într-o redare impresionantă, libertatea cultelor regăsită în timpul Revoluţiei franceze, a evreilor şi protestanţilor, este simbolizată în suprapunerea celor 3 coruri cu cântece protestante, gregoriene şi ebraice, a căror existenţă presupune şi reclamă nu numai libera manifestare a fiecărei religii ci şi coexistenţa lor paşnică, respectul între comunităţi ce înseamnă de fapt respectul pentru aproape şi pentru sine.

**Declaraţia** (Drepturilor omului şi ale cetăţeanului), partea a V-a a oratoriului, este şi cea mai lungă, constituindu-se din cele 5 texte de cântece pe versuri de Lou Bruder, despărţite prin intervenţiile recitatorului cu textul Declaraţiei. Forma astfel creată a fost o soluţie pentru problema serioasă ce se ridica în faţa autorului odată cu acest moment: principiile celor 17 articole ale declaraţiei erau redactate în cel mai pur stil notarial, deci total neinteresant, imposibil de cântat sau acompaniat. Intercalarea celor 5 texte de cântece între rostirile seci ale actorului au menirea de a suscita interesul ascultătorului, de a prelungi şi a exalta sensul cuvintelor. Piesele vocale fac parte dintr-un ciclu intitulat **Par le feu** - Cinci cântece şi o vocaliză, cu acompaniament de orchestră, un opus reprezentativ pentru creaţia de lied a lui Marius Constant, ce pune reale probleme tehnice şi de interpretare sopranei, continuând oarecum linia liedurilor cu orchestră de la Berlioz, Mahler la Ravel. Finalul oratoriului apare ca un imn coral şi simfonic, ca o sinteză a mijloacelor folosite în celelalte părţi; recitatorul însoţeşte vocea cântată cu fragmente din **Tentaţia Sfântului Anton** de Flaubert, orchestra alternează, prin interludii concise schiţate, intervenţiile corale şi toată muzica are un aer foarte romantic, grupându-se în jurul unui leitmotiv, al dragostei. Este vorba deci de o sinteză şi în plan ideatic pentru această ultimă filă a oratoriului, căci către ce se îndreaptă de fapt această luptă continuă pentru drepturi decât către OM şi ce susţine de fapt această zbatere seculară decât dragostea şi care este cel mai uman sentiment la care are dreptul fiecare om decât iubirea?

Oratoriul lui Marius Constant descrie în ansamblu o atmosferă romantică, cu sentimente nobile şi etern valabile datorită în primul rând subiectului (ce presupune în egală măsură tumultul luptei dar şi beţia succesului, intensitatea trăirilor în exaltarea gândirii) dar şi datorită modalităţilor de realizare. În planul formei se remarcă o cuprinzătoare sinteză între genurile clasice, lirico-dramatice, corale ca şi alăturarea diferitelor stiluri instrumentale tradiţionale sau contemporane. Tot acest complex de mijloace şi procedee antrenate în alcătuirea acestui impresionant tablou istoric, ce pare a te copleşi de multe ori prin densitate şi volum, situează muzica într-un plan temporal mai îndepărtat, învăluită în acea aură romantică pe care o percepem mai mult din exteriorul decât din interiorul muzicii, pentru că autorul a ştiut să-şi ancoreze periodic lucrarea în realitatea imediată, în punctele ei esenţiale.

Dacă lucrările lirico-dramatice ale lui Marius Constant mărturisesc afinităţile permanente cu lumea teatrului, cu dramaturgii şi în special cu marele regizor Peter Brook şi al său teatru parizian Bouffes du Nord, baletele aduc - firește - în prim plan colaborările cu coregrafii şi în special cu Roland Petit, de care îl leagă o strânsă şi îndelungată prietenie.

Un prim pas în acest domeniu l-a constituit **Cyrano de Bergerac** după Edmond Rostand, în 1959 - creaţia lui Roland Petit prezentată la Teatrul Alhambra



https://biblioteca-digitala.ro

iar după câţiva ani **Elogiul Nebuniei** - un mare succes la Teatrul Champs Elysées în 1966. Ideea acestui balet i-a aparţinut lui Roland Petit, amintindu-şi de scrierile lui Erasmus; dorind însă şi o reactualizare a subiectului, a apelat la scriitorul Jean Cau, care a venit şi cu propriile idei: introducerea unui episod desfăşurat în închisoare (al 8-lea tablou - **Interogatoriul**) ce înfăţişează poliţistul şi infractorul după interogatoriu făcând dragoste, deci neluându-şi de fapt în serios rolurile şi poziţia lor socială. Cele 9 tablouri ale baletului - Amprentele, Publicitatea, Dragostea, Somniferele, Excitantele, Pilulele fericirii, Războiul, Interogatoriul şi Count down - aduc în scenă argumentele şi mijloacele nebuniei, ale delirului, degradării, relevând de fapt tendinţele abjecte ale omenirii - din cele mai îndepărtate timpuri -, fiecare secol, fiecare epocă reinventând practic lucruri demult ştiute - somniferele, drogurile, ororile războiului, desfătările iubirii.

Muzica acestui balet, asemenea operelor lui Marius Constant, reuneşte o formaţie restrânsă, cameralâ, mizând mult pe sonorităţile claviaturilor şi pe diversitatea şi incisivitatea percuţiei.

În colaborare cu mimul Marceau apare în 1970 mimodrama **Candide** după Voltaire (prezentată la opera din Hamburg cu orchestra aflată sub bagheta compozitorului), apoi în 1975, la opera din Marsilia - **Septentrion**, având un suport sonor înregistrat electroacustic. **Îngerul Albastru** pe versuri ale poetului Lou Bruder după romanul lui Heinnrich Mann (adaptarea libretului aparţinând lui Roland Petit, Marius Constant, Sigert Reinholm ce a avut premiera la opera din Berlin sub direcţia autorului) reuneşte o formaţie cameralâ, cu ghitară şi orgă electronică, 21 de instrumentişti cărora li se adaugă o voce de contralto. Am lăsat pentru finalul acestei treceri în revistă a muzicilor de balet lucrarea **Nana** - poate una din cele mai importante din creaţia pentru scenă a compozitorului, cu siguranţă una dintre cele mai îndrăgite de autorul însuşi.

**Nana** - în regia lui Roland Petit, pe un libret de Edmond Charles-Roux, după romanul lui Emile Zola, s-a prezentat în 1976 la Opera din Paris (tot cu Marius Constant dirijor) şi are meritul de a fi prima lucrare ce aduce în scenă un element mai puţin obişnuit - Bursa (partea a II-a).

Cele 5 secţiuni ale muzicii înregistrate pe CD sub titlul **Nana- Symphonie** (o formă concentrată) constituie tot atâtea tablouri ale epocii, cu atmosfera sa specifică, cu avantajele şi dezavantajele unei lumi moderne, cu meritele şi defectele unei societăţi civilizate.

Nana, fiica unui muncitor alcoolic, devine o actriţă mediocră dar o bună curtezană şi polarizează în juru-i o întreagă societate de bancheri, ziarişti, nobili şi înalţi funcţionari la curtea lui Napoleon al III-lea. Duce o viaţă îmbelşugată, forţează adesea norocul şi ruinează pe unii, pe alţii îi împinge la furt sau în pragul sinuciderii, şi atunci când a distrus totul dispare ea însăşi pentru un timp şi revine în ziua declaraţiei de război, în 1870, pentru a-şi da sfârşitul. Finalul simbolic al povestirii **Nana** - femeia care duce la pierzanie burghezia şi apoi propria fiinţă în momentul istoric al prăbuşirii Imperiului Francez - capătă deci dimensiuni deosebite; personajul Nana cuprinde imaginea Franţei aflate într-un moment crucial al istoriei ei. Conferind această conotaţie istorică de mare însemnătate şi muzicii în sine, Marius Constant introduce în concepţia lucrării un personaj ce nu figurează în romanul lui Zola dar a reprezentat o personalitate mult discutată în societatea



https://biblioteca-digitala.ro

parizianâ a epocii: Richard Wagner (în ultimul tablou al lucrării, poate în aceeaşi idee potrivit căreia Mozart şi Couperin sunt prezenţi în Oratoriu). Acţiunea se petrece în momentul premierei cu **Tannhäuser** la Paris (1861) în prezenţa intelectualităţii vremii, prima scenă prezentând chiar acei domni dezinteresaţi ce părăsesc repede teatrul operei pentru un cabaret mizerabil în care evoluează Nana. Prima din cele cinci mişcări ale **Simfoniei "Nana" - Întâlnirea** - descrie o atmosferă stranie, sugerată de acutele suflătorilor de lemn şi Undele Martenot, fiind o secţiune cu un echilibru instabil, al cărei discurs muzical conţine momente statice, derutante...

Un scherzo impetuos, vertiginos, ce solicită virtuozitatea ansamblului orchestral constituie partea a II-a.

**Bursa** - un tablou inedit în creaţia coregrafică, simbol al instabilităţii şi riscului, loc unde totul se poate face şi desface - reprezintă poate momentul cheie al lucrării. Fascinaţia acestui lăcaş al neprevăzutului s-a produs asupra autorului vizitând din întâmplare bursa parizianâ - un adevărat spectacol coregrafic dealtfel - foarte uman şi foarte bizar în acelaşi timp. La recomandarea secretarului general al Bursei din Paris, Marius Constant a putut vizita şi celebra clădire de pe Wall Street-New York, unde însă situaţia era cu totul alta, computerizarea generală imobilizând totul într-o linişte generală, dezolantă.

**Pas de deux**, a treia mişcare a simfoniei, poate singurul moment liric, sensibil, plin de puritate al lucrării, reuneşte trei idei melodice într-o permanentă şi perfectă asamblare: cea a lui Nana, ce traversează toată lucrarea, o temă cadenţială, expresivă, încredinţată pianului şi o idee plină de tandreţe, intonată de viori în registrul acut, tema dragostei împlinite.

**Cadrilul**, a patra secţiune are în prim plan ca personaj principal vioara, al cărei discurs dinamic şi foarte ritmat aminteşte de baletele lui Prokofiev sau de dansurile păgâne ale lui Stravinski.

Finalul, intitulat **La Berlin** sau **Sfârşitul unei lumi**, evocă în sunetele bateriilor prusiene plecarea la război într-o atmosferă sărbătorească, destul de şubredă, intonându-se **Kaiser Marsch** de Wagner. Pe acest fundal se infiltrează parcă din subconştient, din depărtările trecute sau viitoare cântecul fascist **Horst Wessel Lied**, realizând în ansamblu o proiecţie istorică a ideii de fascism imperial; dezintegrarea celui de-al doilea imperiu francez trimite de fapt şi la holocaustul celui de-al II-lea război mondial. Interesant este faptul că suprapunerea imnului wagnerian cu cântecul hitlerist creează un contrapunct perfect în cel mai modern spirit al muzicilor suprapuse, cu tradiţie de la Charles Ives la John Cage.

Spiritul romantic al compozitorului, pe care-l simţim din ce în ce mai mult parcurgându-i creaţia, învăluie acest final, ca şi cel al Oratoriului **Despre drepturile omului**, într-un suflu generos atotcuprinzător, ce îmbracă şi aparent rezolvă totul, ca o rafală de vânt, ce poartă totul cu sine în neant. Dacă atmosfera întregii lucrări evocă, datorită subiectului, trăsăturile unui romantism târziu, deja îmbătrânit şi pe alocuri desuet, aducerea în contemporaneitate se realizează prin concepţia muzicii în sine, a mijloacelor folosite, în relaţia ei cu desfăşurarea acţiunii propriu-zise, un raport ce depăşeşte cadrul unei simple ilustraţii sau descrieri, mergând în profunzime către sugestie şi reinterpretare.



https://biblioteca-digitala.ro

Cu simfonia şi baletul **Nana**, Marius Constant se apropie din nou de literatură, de semantica cuvântului tradus în muzică şi exprimat prin gest, conturând de fapt acel spectacol total - oglinda unei spiritualităţi.

În alte pagini simfonice, compozitorul se lasă impresionat de imaginile vizuale, de forme şi culori, umbre şi nuanţe. Sub titlul **Turner**, a dat la iveală în 1961 trei eseuri pentru orchestră, **Ploaie-furtună, Autoportret** şi **Castelul Windsor**, inspirate de tablourile pictorului englez Joseph William Turner - unul dintre cei mai mari peisagişti ai epocii romantice. Nu este vorba însă de o operă contemporană pentru care aceste tablouri să servească drept model, ci de o reinterpretare a inspiraţiei lui Turner, a cărui revelaţie i-a fost oferită compozitorului vizitând **Tate Gallery**. Lucrarea este scrisă pentru un ansamblu instrumental de 40 de solişti, autorul explorând astfel un procedeu deja utilizat în **24 Preludii** - acela de a da personalitate fiecărui instrument în parte, obţinând un spectru sonor cu mişcare interioară, intensă datorită multiplicării vocilor.

Păstrând aceeaşi atmosferă, piesa **103 Regards dans l'eau** (1981) oferă un superb discurs al melodiei prin sondarea a ceea ce înseamnă practic infinitul: ape adânci limpezi sau tulburi, liniştite sau agitate, tremurătoare, periculoase, înşelătoare, un univers pe care Edgar Allan Poe îl numea un "cer invers" ce încearcă a se lăsa parcurs în 103 mişcări. Fiecare dintre cele 103 "priviri" are un titlu care nu este dezvăluit decât solistului şi dirijorului, fiind de fapt evidente indicaţii de expresie.

Vioara - instrument rege, aici solista este considerată "cel mai bun orator în a materializa un limbaj hidrant" - are o partidă foarte solicitantă, din care cauză partitura este divizată în 4 părţi cu antractele obişnuite ale formei de concert. Deci iată o revenire la formele clasice necesare, determinată nu de conţinut ci de redarea lui. Cele 4 mişcări - incluzând 103 diviziuni - se regăsesc în ansamblu asemenea unor surse de sunete, atrăgând atenţia prin varietatea sonoră, prin ecourile şi reflectările lor, prin jocurile asimetrice şi suprapunerile ritmice dar şi prin schimbările bruşte de tempo şi dinamică, asemenea unor forţe masive ce acţionează cu vehemenţă.

O tehnică componistică asemănătoare (după cum anunţam mai sus) apăruse însă în creaţia lui Marius Constant într-una din primele pagini simfonice - **24 de preludii pentru orchestră** (1959), unde pe parcursul a 13 minute, 24 de elemente diferite, expuse ca atare, se regăsesc într-un tot unitar şi bine sudat. Fiecare preludiu are personalitatea sa, viaţă proprie iar înlănţuirea lor urmează o logică de formă şi construcţie ce relevă într-o primă parte (I-VIII) elementele, în a doua (IX-XV) mutaţiile şi în ultima (XVI-XXIV) componentele. Durata fiecărui preludiu variază între 6 secunde şi un minut, adevărate esenţe fără dezvoltare, fără tonalitate, fiecare piesă având un centru de gravitaţie, după caz un sunet-pivot sau o celulă ritmică. Dacă un vast spectru sonor poate cuprinde până la totalitatea a 5 octave prin emisia simultană a 61 de sunete diferite, latura ritmică urmează un drum aparte, formând cadrul în care îşi dau întâlnire materiile sonore diverse.

Interesant de ştiut este faptul ironic că Marius Constant a devenit popular în America prin intermediul muzicii pentru un generic de serial de televiziune, intitulat **Twilight zone**.

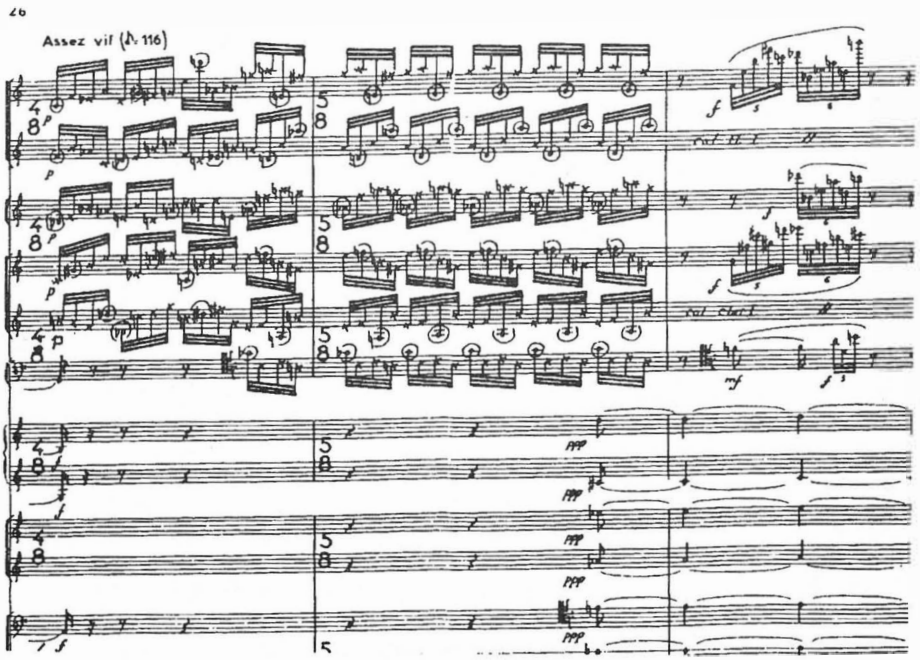
Compozitor atras în mod evident de complexitatea gestului teatral, Marius Constant deţine un catalog important în domeniul muzicii simfonice şi de cameră în forme şi genuri diverse. **Chacona şi Marş militar** a fost creată în 1968 şi relevă



https://biblioteca-digitala.ro

două aspecte de tratare a formelor respective: dacă o temă specifică circulă pe tot parcursul piesei amintind forma de chacona, în schimb sonorităţile marşului apar doar la sfârşit ca o sugestie sau ca o implicare trecătoare.

**Winds** (1968) pentru 13 instrumente de suflat şi un contrabas este un alt produs al compozitorului-dirijor Marius Constant în colaborare cu formaţia sa "Ars Nova", urmărind individualizarea timbrurilor puse în valoare fiecare în parte dar şi în grup - lemne şi respectiv alămuri. Configuraţiile tematice sunt mai puţin preferate, în favoarea formulelor melodico-ritmice. Astfel că fiecare din cele 6 părţi ar putea fi caracterizată printr-o manieră de structurare şi nu prin configuraţii melodice. Secţiunea I se prezintă mai puţin definită, ca o zonă de căutări, cea de-a doua desfăşoară o polifonie complementară a celor două grupuri de suflători, a treia conţine o structură mai individualizată ritmic cu o formulă caracteristică ce trece de la un instrument la altul, devenind apoi ostinato, cea de-a IV-a individualizează timbrurile tari - oboiul, cornul englez, trombonul iar următoarea conţine o ţesătură foarte aerată de factură punctualistă, pentru ca finalul să reia sintetic din formulele proprii introducerii (ex.5). Ceea ce se poate contura ca o trăsătură comună celor 6 părţi este faptul că fiecare debutează cu motive şi configuraţii disparate, care treptat se adună în tutti şi culminează în final.




Ex. 5

Dedicată tot instrumentelor de suflat, **Simfonia** pentru 23 de instrumente a fost compusă în 1978 şi are un caracter descriptiv, pornind chiar de la titlurile celor 4



https://biblioteca-digitala.ro

părţi: **Mouvement**, prima secţiune, apare ca un perpetuum mobile întreţinut cu formule melodice simple de tipul trilului, al mersului cromatic sau arpegiului, partidele marcând pe rând prin accentele sincopelor, reperele metrice. A doua parte - **La folie de Schumann** - conţine vagi referiri la tematica marelui romantic, într-o ţesătură armonico-polifonică, în care devin mai puţin recognoscibile. **La Chasse**, a treia parte, dezvoltă firesc formule specifice de semnal încredinţate în special cornilor iar **Epilogul** - o coda de sinteză cu momente de coral dar şi de reamintire a formulelor caracteristice din părţile anterioare - are menirea de a instaura calmul la finele unui parcurs sonor destul de agitat. Dinamismul, mişcarea lăuntrică, neliniştea sunt într-adevăr stările de spirit ce pot caracteriza această lucrare.

Un alt opus simfonic, compus în 1962, îl apropie pe autor din nou de mirajul textului literar, pătrunzând în lumea plină de mister a viselor unui adolescent, trăite în cel de-al doilea Imperiu: **Contele de Lautréamont**, o apariţie meteorică în peisajul artistic al sfârşitului de secol XIX, anunţând cu o jumătate de veac înainte suprarealismul - acea lume impermeabilă, frenetică, stranie şi crudă.

"Pentru **Chants de Maldoror** am trasat dinainte contururile - spunea Marius Constant - umbre, lumini, timbruri în conformitate cu textul. Este un recitator care citeşte acest text. În locul dirijorului am plasat un coregraf dansator care se află pe podium în faţa orchestrei, alcătuită din 23 de muzicieni improvizatori (plus 10 violoncele). Textul citit declanşează gestul care generează muzica. Astfel recitativul inspiră coregraful, el însuşi impulsionând muzicienii".

Structura cu totul neobişnuită a partiturii, în acest caz trădând originea aleatoare a concepţiei muzicale, se prezintă astfel: poemele lui Lautréamont, apoi indicaţiile date de autor dansatorului (într-un limbaj stabilit dinainte), semne de început, de start, de durată. Pentru fiecare frază de text muzicienii au de ales în funcţie de gestul coregrafului, fiecare interpret având în faţă textul integral şi posibilele corespondenţe, astfel că totul se acordă de fapt cuvântului ce declanşează un ecou, o emoţie specială instrumentistului improvizator.

Cele 5 cântece sunt divizate în perioade, fiecare conţinând un număr de celule numerotate de la 1 la 100, constituind o experienţă foarte importantă pentru creaţia compozitorului şi pentru muzica epocii în general. Se întrepătrund în acest parcurs sonor teme stranii ce amintesc de raga-urile indiene, de muzica japoneză şi de Messiaen, intonaţii câteodată tandre, lejere, altădată cu o brutalitate de fanfară. Ansamblului "Ars Nova" - fondat de compozitor - i-a revenit sarcina interpretării acestei piese, conturând un nou demers în ceea ce devenise deja o tradiţie: concertele în stil improvizatoric. Timp de 25 de ani Marius Constant a lansat la pian sau la pupitrul acestei formaţii acest nou tip de concert aflat la graniţa dintre jazz şi muzica clasică, atingând performanţe impresionante în domeniul improvizaţiei colective - un exemplu fiind realizarea unei opere improvizatorice (cu solişti, dansatori etc.) după o nuvelă de Jean Tardieu: **La Serrure**. Subiectul relevă încă o dată predilecţia autorului pentru textele picante, frapante iar succesul înregistrat demonstrează deschiderea publicului către un astfel de gen, cu atât mai mult cu cât experienţa îşi avea nota ei de unicat: o casă de rendez-vous la care clientul vine pentru a se uita pe gaura cheii şi la un moment dat se anunţă că va vedea ceva special - şi anume o femeie dezbrăcându-se de haine, apoi însă şi de piele, muşchi - ajungând un schelet - a cărui imagine provoacă moarte privitorului. Şirul acestor



https://biblioteca-digitala.ro

experienţe, extrem de interesante şi atractive pentru public, a fost însă la un moment dat întrerupt tocmai datorită impactului pe care-l crea în rândul ascultătorilor tentaţi deja de ineditul (senzaţia) evenimentului şi mai puţin de muzica în sine.

Fără a fi în conformitate cu caracteristicile genului, un astfel de moment a fost imortalizat pe bandă şi partitură - **Stress pentru trio de jazz, pian, cvintet de alămuri şi percuţie** - creat în 1977 de ansamblul "Ars Nova" în colaborare cu trio-ul "Martial Solal", dirijor şi pianist Marius Constant - pentru festivalul de jazz de la Chateauvallon. Punctările jazzistice nu se simt pe tot parcursul piesei, începutul fiind de pildă un moment de căutări, de acomodări între cele două stiluri ce îşi găsesc împlinirea în momente de *tutti* pline de farmec şi antren. Caracterul provizoriu al muzicii este însă subliniat şi de încheierea piesei care, fără a fi bruscă, definită, de o manieră obişnuită, se pierde fără contur ca un lucru fără început şi fără sfârşit.

Stil jazzistic şi momente improvizatorice există şi în paginile pentru corn şi orchestră: **Corale şi interludii** (1987) revelate chiar în titlul părţilor (**Disco feel**). În piesa **Concertante** (1978) pentru saxofon alto şi orchestră - (p.II - **Tempo di Cake-walk**) autorul subliniază posibilităţile acestui instrument "cameleon" - cum îl numeşte datorită mobilităţii timbrului său ce - alăturat alămurilor - se aseamănă acestora şi integrat lemnelor preia rezonanţele lor mai calde. Cele 3 părţi ale lucrării relevă şi ele o "mobilitate stilistică" - intitulate sugestiv: *I - Rage* unde saxofonul evoluează în interiorul unei celule pentatonice - acompaniat de reverberaţiile naturale ale celorlalte instrumente; partea a II-a *Cake-wall* - prin contrast, discursul instrumentului solist este tratat în formă de fugă şi coral şi *III, Passacaglia* ce poartă sugestiv ca *motto* cuvintele lui Cioran: "muzica este nebunia liniştei".

Patru instrumente improvizatorice tratate ca atare - saxofon tenor, pian, contrabas şi baterie - se află în dialog cu cornul solo, a cărui partitură scrisă în întregime oferă totuşi auditorului impresia că solistul este liber şi improvizează coralele sale specifice.

Un alt element definitoriu pentru creaţia lui Marius Constant - cu un rol determinant atât în ceea ce priveşte crearea operei în sine cât şi integrarea în specificul unei spiritualităţi căreia îi aparţine - este clavecinul, instrument tipic francez. Fie în posturi solistice - în piesele **Moulins à prière, Siletes**, fie acompaniat de orchestră - în **Strings, Candide** sau integrat ansamblurilor instrumentale, cu un rol bine conturat în desfăşurarea sonoră (Oratoriul), clavecinul constituie un adevărat punct de reper în gândirea artistică a autorului. În **Candide** pentru clavecin şi orchestră (1970) el mizează mult pe specificul improvizatoric al muzicii pentru clavecin, ale cărui sonorităţi sunt mai rar integrate ansamblului şi mai mult dispuse în alternanţă cu acesta. Cu totul altfel este privit acest raport în lucrarea **Strings** (1972) - pentru clavecin şi 12 corzi (există şi o versiune pentru chitară electrică) în care sonoritatea se impune prin omogenitate şi unitate.

Originea pieselor pentru clavecin solo poartă însă imaginaţia creatorului şi a ascultătorului dincolo de spaţiul strict al artei sunetelor. **Moulins à prière** (1969) este compusă pentru 2 clavecine, scriitura oarecum lejeră permiţând însă o sinteză facilă a celor 2 instrumente. Sonoritatea încearcă să surpindă specificul acelor "mori de rugăciune" din procesiunile budhiste. Formulelor clavecinistice tipice li se adaugă în acest sens şi structuri ce se apropie de frecvenţa nedeterminată a zgomotelor, încercându-se o permanentă pendulare între conţinutul oarecum frust,



https://biblioteca-digitala.ro

brutal, neşlefuit al sonorităţii şi forma piesei ce înclină către simetrie şi reveniri (există un episod central în care apare elementul nou din punct de vedere muzical). Interesant este faptul că piesa a atras atenţia unui cântăreţ amator la flaşnetă care a transpus-o pentru acest instrument, interpretând-o în locuri tipice acestei practici, cu mare succes.

**Concertul pentru Orgue de barbarie şi orchestră** (1988) este prima lucrare scrisă pentru un astfel de instrument în literatura muzicală, punându-i-se în valoare resursele expresive dar şi atmosfera, climatul în care acesta a evoluat de-a lungul timpului. Astfel într-o primă parte este evidenţiată viteza, agilitatea imposibil de atins pe un instrument manual - spune autorul -, a doua parte intitulată **Beethoven aussi** se conturează în jurul unei idei melodice din suita scrisă de tânărul compozitor german în 1799 pentru galeria de artă a contelui Deym Muller (aristocrat, colecţionar şi sculptor pentru care şi Mozart a scris Fanteziile KV 594, 608, 616 - tot pentru orgă mecanică) - surprinzând deci şi atmosfera specifică epocii. În fine - ultima secţiune a concertului utilizează toată gama posibilităţilor tehnice ale orgii - note şi acorduri repetate, percuţii multiple, clustere în formare şi în descompunere: o adevărată demonstraţie a resurselor expresive ale acestui instrument.

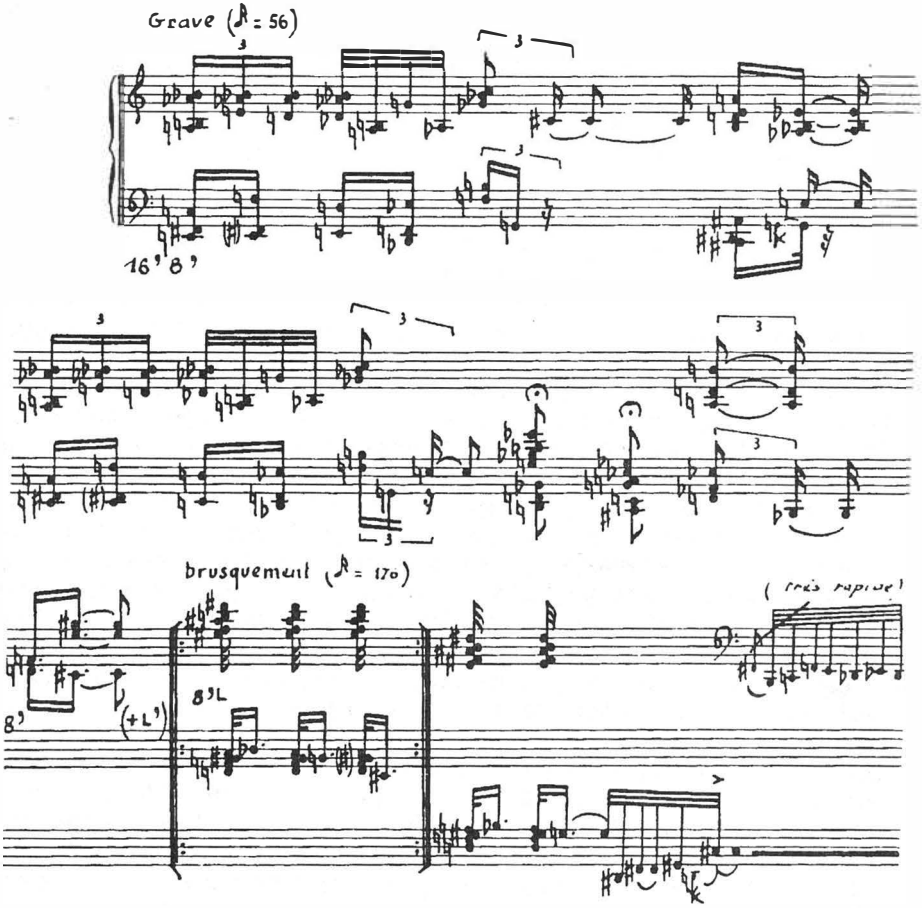
Dacă **Moulins à prière** - este inspirată din practicile îndelungate ale mitologiei, **Silettes** - cealaltă lucrare pentru clavecin solo ne poartă în istoria nu prea apropiată a evului mediu, căutând originea cuvântului ce se referă la momentele de antract din cadrul marilor spectacole de biserică - cu o durată foarte mare. Solicitarea la care publicul era supus îi încetinea atenţia şi chiar îl adormea, muzicienii fiind nevoiţi a-şi întrerupe activitatea şi a intona sunete cumplite menite a-i trezi pe auditori la realitate. Astfel se explică într-un fel violenţa limbajului din această piesă (unde ca şi în **Moulins à prière** caracterul dramatic se impune în concepţia ansamblului), motivele cu caracter de semnal, în înlănţuirea cărora există totuşi unul dominant (ex.6) şi în acelaşi timp încadrarea construcţiei într-o atmosferă din care nu lipsesc nuanţele misterioase şi chiar conotaţiile sacre.

Deşi nu cu acelaşi ecou în accepţiunea autorului şi în conturarea trăsăturilor definitorii ale operei sale, precum clavecinul, percuţia are de asemenea un rol hotărâtor în anumite momente ale devenirii componistice. În 1970 Marius Constant compune lucrarea intitulată **14 opriri** pentru un percuţionist şi 6 instrumente (clavecin amplificat, chitară electrică, vioară, violă, violoncel, trombon) dedicată lui Olivier Messiaen - mentorul său spiritual - un artist în creaţia căruia sacrul, religiosul au constituit trăsături definitorii. Un parcurs sonor ce urmăreşte drumul crucii, cu urcuşurile şi coborâşurile sale, cu o muzică sugestivă ce prilejuieşte interpreţilor adevărate momente de virtuozitate. În aceeaşi manieră este concepută şi piesa **Psyché** (1975) pentru două piane şi percuţie, relevând o omogenitate evidentă a timbrurilor (deşi pianul are uneori tendinţe solistice). Modalitatea de tratare a instrumentelor şi mai ales cadrul ritmic (din care nu lipsesc influenţe jazzistice) trimit adesea cu gândul la componistica lui Béla Bartók, în ale cărui opusuri găsim o pagină similară.

Lucrările camerale pentru coarde semnate de Marius Constant reprezintă un capitol aparte al creaţiei sale, reunite de curând chiar într-un concert de autor, tocmai datorită unităţii stilistice pe care o promovează. Trebuie menţionat de la început faptul că majoritatea paginilor instrumentale ale autorului au luat naştere în urma unor comenzi ale Conservatorului din Paris - ale cărui examene de



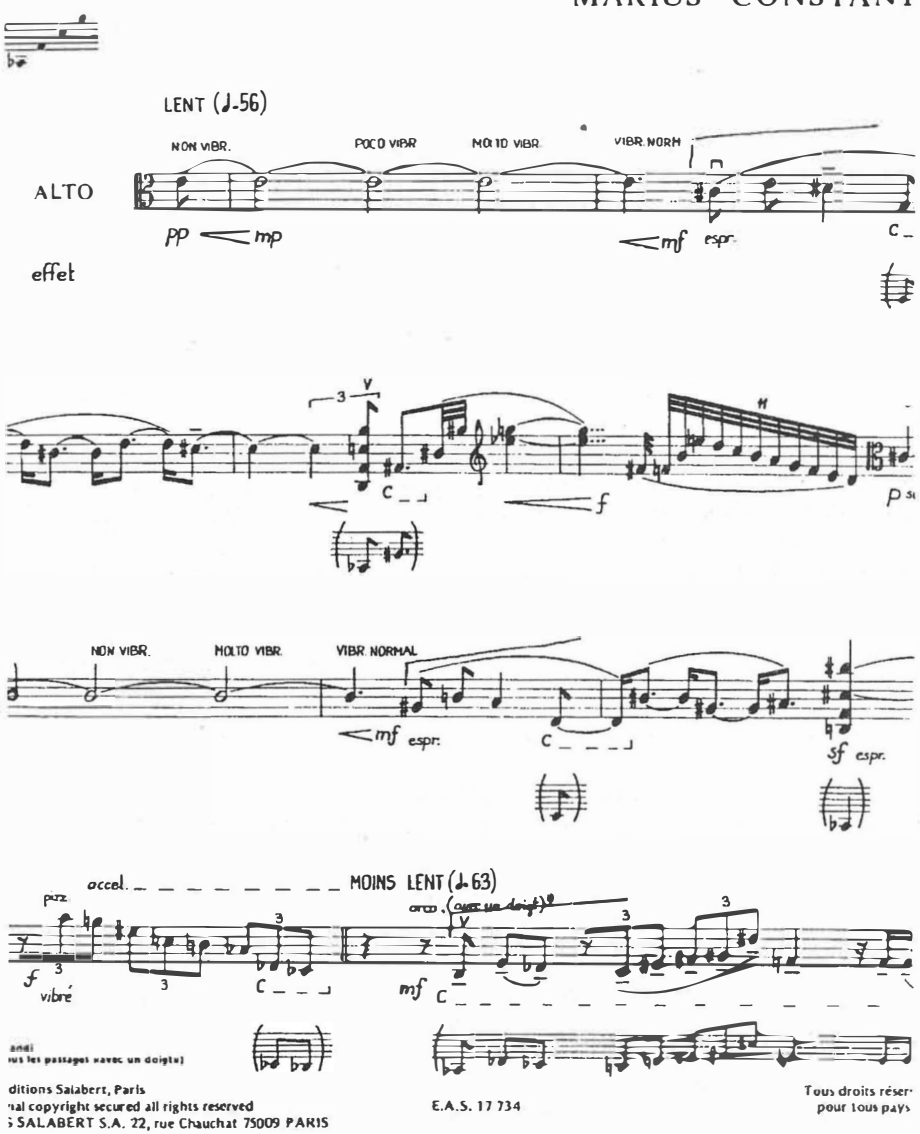
https://biblioteca-digitala.ro

absolvenţă presupun întotdeauna şi interpretarea unei piese în primă audiţie, a unui compozitor în viaţă, acesta fiind poate şi unul din motivele pentru care fiecare lucrare aduce un element nou în privinţa expresiei sau a interpretării.

Ex. 6

În **Recitativo** (1983) pentru violă solo se utilizează un acordaj diferit decât cel obişnuit, prin coborârea corzii grave cu un ton (do - si bemol), ceea ce conferă sonorităţii un plus de profunzime şi gravitate (procedeu apărut încă în creaţia lui Bach - pentru a schimba culoarea instrumentului). Specificul titlului se păstrează atât prin caracterul rubato al melodicii, cât şi prin succesiunea ideilor ce curg unele din altele - într-o primă secţiune cu caracter tematic - revenind în forme variate ritmic sau melodic (ex.7). Într-o a doua secţiune, tråsåtura tematică se pierde în favoarea improvizaţiilor şi a demonstraţiilor de virtuozitate, ceea ce conferă ansamblului dinamism şi chiar tendinţe de precipitare a discursului. Astfel că, dacă



https://biblioteca-digitala.ro

într-o primă parte se preferă o succesiune de imagini clar conturate, spre final, acestea îşi pierd individualitatea, înclinând către realizarea unei impresii generale.

Ex. 7

**Trei portrete pentru violoncel şi pian** sub titlurile: *Complicatul, Melancolicul* şi *Nervosul* desfăşoară o muzică foarte sugestivă, a cărei tematică permite utilizarea unei largi game expresive.



https://biblioteca-digitala.ro

Dacă prima secţiune, a cărei idee le conţine de fapt pe următoarele două, propune o temă bine definită dar plină de încordare în alternanţă cu alta mai destinsă şi plină de entuziasm, în partea a II-a atmosfera melancolică este evocată prin apelul la armoniile şi melodiile impresionismului francez iar finalul - portretul *Nervosului* - aduce o ritmică foarte incisivă, trepidantă ce sugerează tremurul, nervozitatea prin formule ritmice pregnante, ce amintesc de partiturile lui Şostakovici sau Prokofiev.

Tot violoncelului, dar acompaniat de alte 2 violoncele, îi este destinată şi piesa intitulată **Pietre preţioase** (1984). Compozitorul explică această combinaţie instrumentală prin caracterizarea pe care o face violoncelului: un instrument ce are nevoie de respiraţie (ca toate corzile) spre deosebire de pian; asocierea "en famille" considerând-o deci mai adecvată scopului propus. Rezultatul este o sonoritate caracteristică romantismului târziu, fiecare piesă, ce poartă denumirea unei pietre preţioase şi încearcă a-i surprinde specificul, aducând în prim plan mijloacele necesare imaginii create (de exemplu caracterul capricios al safirului este redat prin dialogul între instrumente, adâncimile şi şovăielile smaraldului prin momente de polifonie, siguranţa topazului prin apariţia violoncelului solo cu o desfăşurare de forţe ce ar putea include toate cele 3 instrumente iar secţiunea finală intitulată **Parure** - conţine firesc o sinteză a tuturor imaginilor create, o privire de ansamblu asupra structurilor separate integrate unui tot unitar) relevând grija compozitorului pentru amănunt şi şlefuire a discursului muzical asemenea unui bijutier cu a cărui artă încearcă a se compara.

**Phantasma** pentru vioară şi pian este o comandă a concursului internaţional M.Long - J.Thibaud din 1990 şi include un moment deosebit în structura conţinutului ei - apropierea viorii de corzile pianului, interpretând în cutia lui de rezonanţă fără ca acesta să participe decât prin manevrarea pedalei. Atmosfera astfel creată chiar în coda lucrării pare că neagă tot discursul anterior, transpunându-l în lumea visului, deci a fantasmelor. Pe tot parcursul lucrării de altfel, pianul are un caracter mai mult acompaniator, timbrul viorii cu o tematică variată, contrastantă, fiind cel care domină.

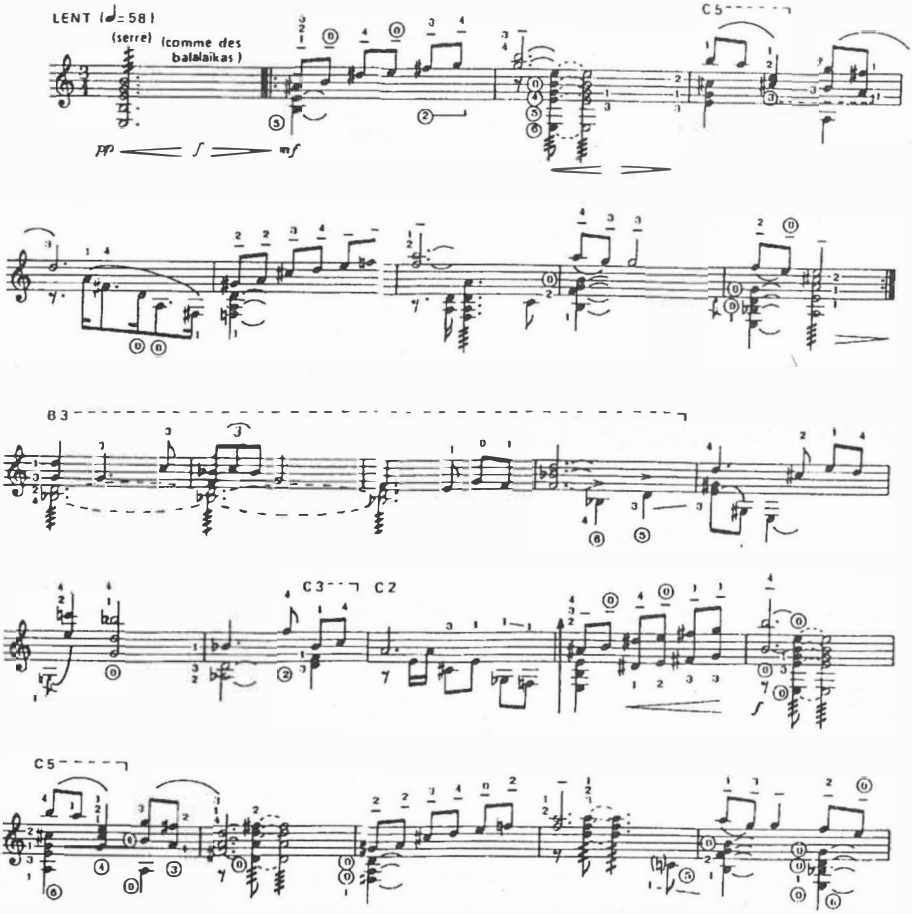
**Elegia Slavă** pentru ghitară solo (1981) are culoarea specifică pieselor pentru acest instrument, îmbinând tehnica de balalaică şi armoniile ruseşti din introducere cu ritmurile şi formulele improvizatorice cu parfum spaniol. Într-un ansamblu variat tematic şi expresiv există totuşi anumite reveniri motivice care conferă piesei stabilitate şi unitate, asemenea unor piloni sonori ce marchează articulaţiile (ex.8).

Mişcarea pentru cvartet de coarde, intitulată **Die Trennung**, îşi justifică denumirea prin cele 2 aspecte ale ideii de separaţie pe care le cuprinde: pe de o parte într-o primă alcătuire - dominată de o temă iniţială de rondo ce revine indicând fiecare articulaţie - cvartetul este confruntat cu două feluri de scriituri - tradiţională şi modernă iar pe de altă parte într-o a doua secţiune instrumentală se separă treptat - ca scriitură dar şi ca amplasament plecând fiecare în altă direcţie - şi descriu în parte câte un peisaj german. Finalul, coda, le reuneşte în forma şi cu tema iniţială (ex.9).

Datorită destinaţiei lor precise, lucrările camerale ale lui Marius Constant pun în valoare posibilităţile tehnice şi de expresie ale instrumentelor pe care le antrenează (Piesa pentru flaut şi un instrument, **Aleluias** pentru trompetă şi orgă) sau creează uneori adevărate tablouri sonore de inspiraţie diversă (**9 mai 1971** - pentru piccolo şi glockenspiel, **Matines** pentru orgă etc.)

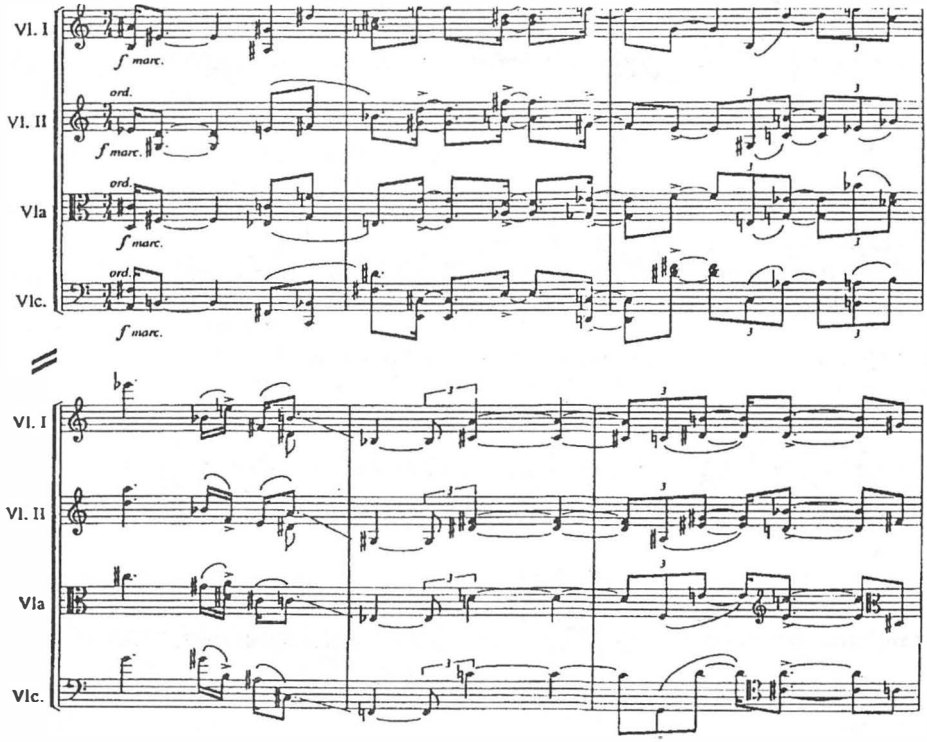


https://biblioteca-digitala.ro

Catalogul operelor conţine şi câteva orchestraţii însemnate ale unor pagini de referinţă din literatura muzicală (**Messe des pauvres** de E.Satie, **Pelléas şi Mélisande** după Debussy, **Gaspar de la Nuit** după Ravel, precum şi **L'Ile inconnue** după **Nopţi de vară** de Berlioz şi muzica filmului **Napoleon** (1992) alături de Arthur Honegger pentru filmul lui Abel Gance.

Ex. 8



https://biblioteca-digitala.ro

Numărul impresionant de lucrări pe care-l deţine Marius Constant este rezultatul activităţii unui spirit artistic prolific şi plin de har, cu o mare capacitate de concentrare a forţelor sale artistice şi în acelaşi timp foarte angajat în peisajul cultural din care face parte. Am mai subliniat varietatea de comenzi pe care le primeşte compozitorul în special din partea Conservatorului dar şi a altor instituţii artistice - un semn distinct al normalităţii unei vieţi culturale ce reuşeşte a stimula creativitatea artiştilor, punându-şi astfel în lumină valorile.

Ex. 9

Astfel de creaţii, în marea lor majoritate instrumentale, nu se limitează doar la a exploata specificul timbrurilor, ci aduc prin fiecare pagină (de obicei cu o motivaţie literară, socială) un element nou în concepţia sau în tratarea materialului sonor.

Dar nu numai lucrările scrise la cerere constituie reperul contemporaneităţii compozitorului ci şi paginile de operă şi balet - rod al colaborării cu scriitori, coregrafi, regizori - a căror originală concepţie poate constitui un model de referinţă în caracterizarea tendinţelor şi climatului artistic francez şi nu numai. Faptul devine



https://biblioteca-digitala.ro

cu atât mai revelator, cu cât o mare parte a creaţiilor lui Marius Constant poartă semnături de renume la prima lor audiţie (chiar pentru opusuri din prima perioadă creatoare): Leonard Bernstein, Serge Baudo, Jean Martinon, Sergiu Comissiona, Antonio de Almeida, majoritatea interpretărilor revenind totuşi autorului şi formaţiei "Ars Nova" - cu un rol atât de bine conturat în activitatea sa artistică.

S-a spus despre Marius Constant că este un compozitor cu vocaţie dramatică, trăsătură ce se oglindeşte revelator în creaţia sa, atât în formă cât şi în conţinut. Prin natura operei, prin tematică şi tendinţele sale stilistice, compozitorul se dovedeşte pătruns de un evident spirit romantic - reprezentativ pentru ultima perioadă a curentului, mai dramatică şi contorsionată dar în egală măsură influenţat de curentul impresionist. Cu toate acestea, creaţia lui Marius Constant este revelatoare şi pentru epoca în care se desfăşoară, limbajul şi tehnicile contemporane de compoziţie constituind fundamentul structurii muzicale. Interesant este însă faptul că muzicianul a rezistat cu stoicism în iureşul desfăşurării serialismului şi dodecafonismului ce a revoluţionat muzica deceniilor 6 şi 7, păstrând ca o caracteristică de fond, constantă, un anume lirism şi sentimentalism prezente în fiecare lucrare. Opera lui Marius Constant se poate spune că reflectă de fapt caracteristicile a două linii sonore: una trecută, alta prezentă şi din îmbinarea celor două, de ce nu, cea viitoare - în care melodia, sensibilitatea, simţul estetic cedează, vor ceda poate din ce în ce mai puţin în faţa tehnicităţii şi a exprimării şocante, inedite şi goale de conţinut, ca o întoarcere a artei spre ceea ce a avut şi trebuie să rămână caracteristic: reflectarea ideilor, a sentimentelor, a realităţii.



https://biblioteca-digitala.ro

# Premiile de creaţie ale Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor pe anul 1994

**Marele Premiu**
Ştefan Niculescu - pentru întreaga activitate de creaţie

**Premiul pentru muzică simfonică**
Doina Rotaru - *Lumini dintr-un curcubeu* pentru orchestră de coarde

**Premiul pentru muzică de cameră**
Liviu Dânceanu - *Opus 61*, pentru 8 instrumente

**Premiul pentru o lucrare corală amplă**
Christian Al.Petrescu - *Messa per coro a cappella* - cor mixt, text religios

**Premiul pentru miniatură corală**
Pascal Bentoiu - *Te slăvesc pe tine, Părinte* (apud Matei XI 25-30)

**Premiul pentru muzică uşoară**
Horia Moculescu - Piesa *Nidia*

**Premiul pentru jazz**
Dan Ştefănică - Piesa *Ritual*

**Premiul pentru spectacol muzical**
Vasile Veselovski şi Mihai Maximilian - Spectacolul *Academia Savoy* (libret de Mihai Maximilian)

**Premiul pentru lucrări de istoria muzicii**
Anatol Vieru - *The book of modes* (Editura Muzicală)
- *Cuvinte despre sunete* (Editura Cartea Românească)

**Premiul pentru folclor**
Pavel Delion - *Folclor muzical din zona Vinicicăuţi Cernăuţi. Ion N.Kiriac - micromonografie.*
- *Folclor muzical din judeţul Bacău*
- *Melodii de jocuri populare din zona Cozmeşti Iaşi*
- *Folclor muzical din Moldova*

**Premiul pentru critică**
Anca Florea



https://biblioteca-digitala.ro

# STUDII

## MUSIC AND MATHEMATICS (I)

*The idea of an international symposium on music and mathematics in Bucharest arose in February 1992 in Seattle, during a conversation with John Rahn. We were not able to organize it in 1993, but it took place on May 29th and 30th, 1994, during the International Week of New Music.*

*The organizing Committee included John Clough from the New York State University at Buffalo, together with John Rahn and myself.*

*Only someone acquainted with the economic and organizational difficulties existing at this moment in Romania can understand the effort to make the symposium take place in appropriate conditions, to make it take place at all, considering that it did not have an official status and that it was not included in the scope of a sponsoring state institution with a scientific profile.*

*The twelve presentations lasted two days, following a certain logical course. There had not been a pre-established thematic range; still, the issues got structured almost by themselves. The first day they focused on classical topics connected with diatony, though treated with contemporary means; there is a remarkable shift of interest in this direction in musical composition and musicology; it reflects the stylistic moves which happened in music in the past two decades. New mathematical models are being tested now in this field. One realizes now that diatony, which seemed to represent simplicity in music, is actually a complex phenomenon.*

*If the first day dealt mainly with numerical aspects of mathematics involved in music, on the second day the non- numerical ones predominated; the evolution of computer science, the semiotic experience and especially the progress of musicology itself presently allow treating some aspects in music with non- numerical mathematics.*

*We publish the presentations following their sequence at the symposium.*

**Anatol Vieru**



https://biblioteca-digitala.ro

# The Musical Signification of Multiplication by 7. Diatonicity and Chromaticity.

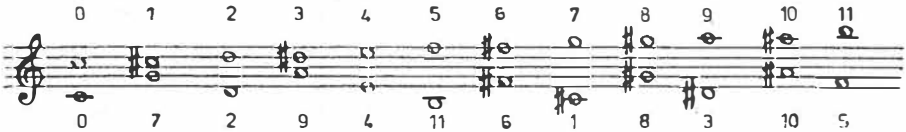
**Anatol Vieru**
Bucharest Academy of Music

For a long time but particularly in the '50s, the avant-garde believed that music advances in a strict way, step by step, from simple to more and more complicated stages. It was considered that one of the main attributes of complexity is the progressive chromatisation of music; after chromatisation, hyperchromatisation (microtony) was meant, filling in the whole sonorous space.

It is true that in the latest 20 years one can observe a certain change of musical taste; more and more islands of diatonicity appeared in the new music. Nowadays the idea of complexity is not necessarily related to the notion of chromaticity.

There is a theoretical explanation of the relation between diatonicity and chromaticity: it is linked to multiplication by 7 (and 5).

1. In the multiplication table of the elements module 12, only the multiplications by 1, 11, 5 and 7 cross all the elements of the algebraic group.

Multiplying by 7 the elements of the group module 12 we are in the presence of the row of the fifths:

2. We can define as a *perfect diatonic mode* any mode having only one connection of perfect fifths, e.g.

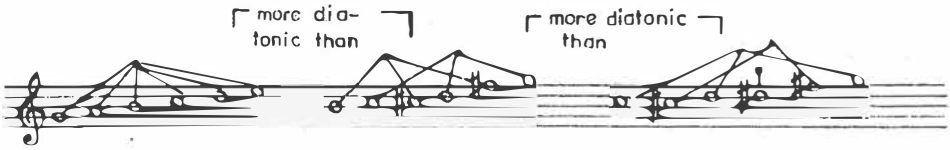
and we can define as a *perfect chromatic mode* any mode having only one connection of halftones, e.g.

3. Any mode can be decomposed in connections of perfect fifths and in connections of halftones.

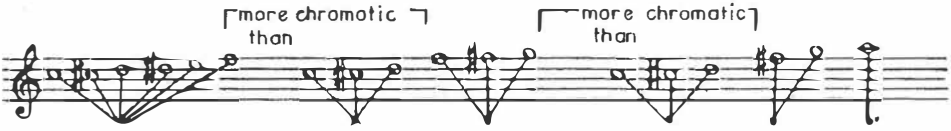
If a mode has more connections of fifths, it is less diatonic



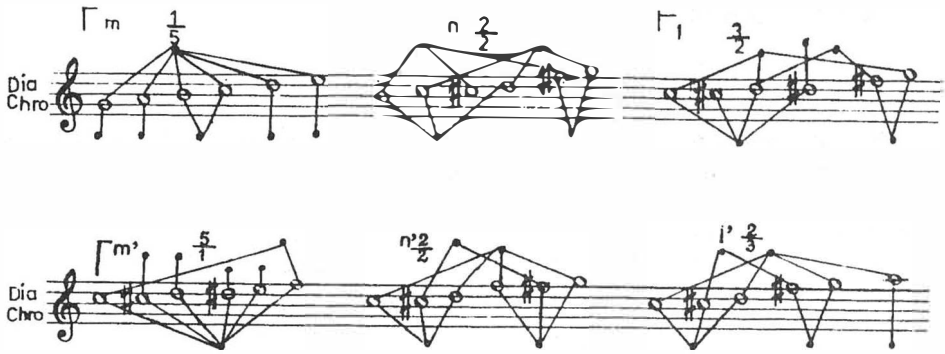
https://biblioteca-digitala.ro




If a mode has more connections of halftones, it is less chromatic




4. Any mode has its own degree of diatonicity and of chromaticity, that is its knots of perfect fifths and knots of halftones

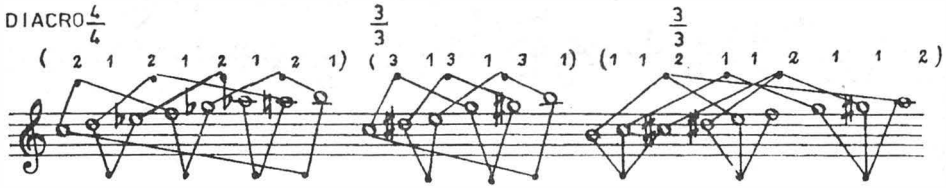



We can call DIACRO the measure (the comparison) of the diatonicity and chromaticity of different modes.

Messiaen's modes "aux transpositions limitées" are all balanced as concerns DIACRO; any of them has the same number of perfect fifths and halftones connections:



https://biblioteca-digitala.ro




5. Multiplication by 7 (or by 5 which is its symmetrical element in the group module 12) is just the monitor of diatonicity and chromaticity. Multiplication by 7 reverses the DIACRO measure of a mode.

(We can perform the multiplication of each element of any mode by substituting it with its neighbour in the other row)

So:

m x 7 = m' and DIACRO $\frac{1}{5}$ becomes $\frac{5}{1}$

n x 7 = n' and DIACRO $\frac{2}{2}$ becomes $\frac{2}{2}$

1 x 7 = l' and DIACRO $\frac{3}{2}$ becomes $\frac{2}{3}$

We can conclude: diatonicity and chromaticity are not a question of simplicity and complexity as it was thought before. That is rather a question of unity of contraries in the system module 12 (the classic European music); it is the contrast between light and darkness.

An example denying the permanent evolution music from diatonicity to more and more chromaticity is the apparition of "Parsifal" after "Tristan" in Wagner's work; "Parsifal" seems to be an astonishing return to diatony; but this creative gesture is full of significance: Wagner is beyond the understanding of the evolution of music through permanent sharpening of the chromatic world. "Parsifal" closes the strata of musical thinking from the oldest pentatony and prepentatony (see the motive of the bells), to the most chromatic ones: the beauty of the music lies just in the articulation of these different strata. Berg followed this way in his "Wozzeck" and "Violin Concerto".

A wonderful example of perfect diatonicism is the "Promenade" from the "Pictures From An Exhibition". Bartók used with great intensity the contrast between perfect diatonic and perfect chromatic modes. The second part of his Concerto No 2 for piano and orchestra is a brilliant example; the first section with its superposed perfect fifths make a striking contrast with the median section Presto which is built only with semitone connections.



https://biblioteca-digitala.ro

The amateurs of archetypes could perhaps consider the perfect fifth and the halftone as musical archetypes. The perfect fifth is the most typical interval for the natural resonance and it is essentially instrumental, whereas the semitone is essentially vocal: the human sigh, breathing. (As a matter of fact: the hexatonal mode, Deabussy's mode in whole tones, Messiaen's mode No 1 is neither diatonic, nor chromatic; it is, so to say, "asexual" from this point of view: it includes no perfect fifth and no halftone.)

This theoretical understanding of diatonicity and chromaticity as "monitorized" by the multiplication by 7, allowed me to introduce a new criterion of classification in my catalog of modes; to the grouping of modes together with their complementaries we can add now a new grouping: every modal structure will be together with its DIACRO contrary, the result of its multiplication by 7.



https://biblioteca-digitala.ro

**Eytan Agmon**

# Diatonicism and Farey Series

Consider the following series of fractions:

$$\frac{0}{1}, \frac{1}{5}, \frac{1}{4}, \frac{1}{3}, \frac{2}{5}, \frac{1}{2}, \frac{3}{5}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{1}{1}.$$

In this series, known in number theory as the *Farey series of order 5* ($F_5$), we have in ascending order every irreducible fraction between 0 and 1 (inclusive) of which the denominator does not exceed 5. $F_5$, of course, is a special case. For any integer n>0 there exists a Farey series $F_n$, namely, the ascending series of irreducible fractions between 0 and 1 with a denominator not exceeding n. Farey series have a number of interesting properties. A particularly well-known property is the following: if $\frac{c}{d}$ immediately follows $\frac{a}{b}$ in some Farey series $F_n$, then the relation ad - bc =-1 holds ( for example, in $F_5$ we have $0\cdot5 - 1\cdot1 = -1$, $1\cdot4 - 5\cdot1 = -1$, $1\cdot3 - 4\cdot1 = -1$, $1\cdot5 - 3\cdot2 = -1$, $2\cdot2 - 5\cdot1 = -1$, and so forth); conversely, if a, b, c, and d are integers satisfying the relation ad-bc=-1, then $\frac{c}{d}$ immediately follows $\frac{a}{b}$ in a Farey series whose order is the larger of the two denominators.

One area of musical research where Farey series may be encountered is diatonic intonation. A problem that often arises in the theory of diatonic intonation is approximating rationally the irrational pure intervals, for example, the pure "fifth" $\log_2 1.5$. Approximating irrationals by rationals is a classic problem in number theory. As is well known, there is no limit to how closely one may approximate rationally a given irrational $\mu$. In particular, if $\mu$ is between 0 and 1, one can write an infinite series of fractions beginning with 1/2 where each successive fraction is a more accurate approximation of $\mu$. Since the denominator can only increase from one such fraction to the next, any two successive fractions in the series, say $\frac{a}{b}$ and $\frac{c}{d}$ , are by definition adjacent terms in $F_d$. The following is an example of such a series, where $\mu=\log_2 1.5$ (the pure "fifth"); the reader may easily verify that the relation ad-bc=±1 is satisfied for any two adjacent terms:

$$\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{4}{7}, \frac{7}{12}, \frac{17}{29}, \frac{24}{41}, \cdots$$

The appearance of Farey series in connection with diatonic intonation is far from surprising, given the nature of the problem involved (i.e., approximating irrationals by rationals). In the present article, however, quite a different connection between diatonicism and Farey series shall be considered. As this connection concerns a level of diatonic reality other than the familiar level of log frequency ratios, some preliminary discussion is necessary.

It is readily demonstrated that log frequency ratios do not suffice in order to capture the intuitive sense of the notion "diatonic interval" (e.g., "minor third,"



https://biblioteca-digitala.ro

"perfect fifth," etc.). A dramatic example of this insufficiency is the interval of the octave. It is plainly evident that the number log2 fails to capture the crucial sense of "equivalence" inherent in the octave, as well as the intuitively significant sense by which the term "octave" is derived from the number 8. It follows that in order to describe diatonic intervals adequately it is necessary to invoke a level of diatonic reality other than the familiar level of log frequency ratios; the term "cognitive" shall be used to refer to this additional level (Agmon, 1990).

In Agmon (1989) it has been suggested that the cognitive level of diatonic reality consists of integer-pairs (s,t) mod (12,7), s=0, 1,..., 11, and t=0, 1,..., 6. The integer-pair representation of the thirteen diatonic intervals {P1, m2, M2,..., M7} is given in Fig. 1.[1] The reader may readily verify that these integer pairs convey crucial information conceming diatonic intervals, information not available in the corresponding log frequency ratios.[2]

```
Perfect prime (P1)----(0,0)
Minor second (m2)-----(1,1)
Major second (M2)-----(2,1)
Minor third (m3)------(3,2)
Major third (M3)------(4,2)
Perfect fourth (P4)---(5,3)
Augmented fourth (A4)-(6,3)
Diminished fifth (d5)-(6,4)
Perfect fifth (P5)----(7,4)
Minor sixth (m6)------(8,5)
Major sixth (M6)------(9,5)
Minor seventh (m7)----(10,6)
Major seventh (M7)----(11,6)
```

Figure 1. The "cognitive," integer-pair representation of diatonic intervals

As shown in Fig. 2, any diatonic interval (s,t) can be written as a product, mod (12,7), of the "perfect fourth" (5,3) and an integer n=0, ±1,..., ±6, where n · (5,3) mod (12,7) is the integer pair (5n mod 12,3n mod 7); clearly, in this cyclic representation (familiar from the traditional "cycle of fifths") the perfect fifth (7,4) can be substituted for the perfect fourth to yield the same thirteen intervals. In other words, the set of

1 A similar representation of diatonic intervals is offered in Brinkman (1986).

2 For example, the integer pairs (3,2) and (4,2) convey exactly the sense in which the diatonic intervals "minor third" and "major third" are two qualitatively different species of the same type.



https://biblioteca-digitala.ro

thirteen diatonic intervals which constitutes the familiar diatonic system is defined by a quintuple of integers (12,7;5,3;6) consisting of the octave (12,7), the fourth (5,3) (equivalently, the fifth 7,4), and the number 6, which defines the range from -6 to 6 through which the integer n runs. Writing the quadruple (12,7;5,3) as two fractions, namely $\frac{5}{12}$, and $\frac{3}{7}$ one sees that we have successive terms in $F_{12}$, since $5 \cdot 7 - 12 \cdot 3 = -1$.

```
d5=(6,4) = 6·(5,3) mod (12,7)
m2=(1,1) = 5·(5,3) mod (12,7)
m6=(8,5) = 4·(5,3) mod (12,7)
m3=(3,2) = 3·(5,3) mod (12,7)
m7=(10,6)= 2·(5,3) mod (12,7)
P4=(5,3) = 1·(5,3) mod (12,7)
P1=(0,0) = 0·(5,3) mod (12,7)
P5=(7,4) =-1·(5,3) mod (12,7)
M2=(2,1) =-2·(5,3) mod (12,7)
M6=(9,5) =-3·(5,3) mod (12,7)
M3=(4,2) =-4·(5,3) mod (12,7)
M7=(11,6)=-5·(5,3) mod (12,7)
A4=(6,3) =-6·(5,3) mod (12,7)
```

Figure 2. Diatonic intervals as the set {(s,t)}={n(5,3) mod (12,7), n=0, ±1, . . . , ±6, 0≤s≤11, 0≤t≤6}

Before one can inquire further into the nature of this surprising connection between diatonicism and Farey series, it is necessary to bring the present, "cognitive" notion of diatonicism into sharper focus.

Suppose that instead of the specific quintuple of integers (12,7;5,3;6) which defines the familiar diatonic system we have an arbitrary quintuple (a,b;q,r;N); would {(s,t)} = {n(q,r) mod (a,b), n=0, ±1,..., ±N}, where N is a natural number, 0≤s≤a -1, 0≤t≤b -1, 1≤q≤a -1, 1≤r≤b -1, and a>b, satisfy our intuitions concerning what a "diatonic interval" is? It should not take too much effort to demonstrate that the answer is "no." The familiar diatonic system (12,7;5,3;6) has two intuitively indispensible properties which are by no means necessary properties in some arbitrary "diatonic system" (a,b;q,r;N); in Agmon (1989) these properties are termed "efficiency" and "coherence."

Efficiency is a property by which the set {(s,t)} of diatonic intervals is the **smallest** such set which contains each s=0, 1,..., a-1 at least once. Since we have an odd number (2N+1) of diatonic intervals, it follows that if a is even, one (and only one) s must appear twice in {(s,t)}; indeed, in the familiar diatonic system (a=12) we have one pair of "enharmonically equivalent" diatonic intervals satisfying this requirement, namely the inversionally related (6,3) and (6,4) ( A4/d5).[3]

3 The relationship between the number 2N+1 and the integer a described above is only one of two relationships which constitute the property of efficiency; the other relationship is b=N+1. In the present context one may ignore the later relationship, the necessity of which emerges only when "scale steps"



https://biblioteca-digitala.ro

The second property, coherence, states that if (s,t) and (s',t') are two diatonic intervals, and if s>s', the relation t≥t' holds. Fig. 3 illustrates the property as it applies in the familiar case. The twelve integers 0, 1,..., 11 in the left hand column are integers s mod 12, and the seven integers 0, 1,..., 6 in the right-hand column are integers t mod 7. The arrows connecting the two columns establish thirteen integer-pairs (s,t) mod (12,7); these integer pairs are exactly the thirteen diatonic intervals depicted in Fig. 1.

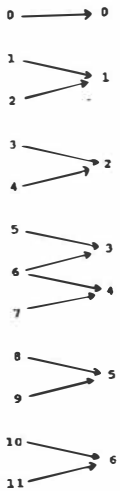



Figure 3. The correspondence s→t within the familiar set of diatonic intervals

As may be seen, when the numerical values in the left-hand column increase, the corresponding values in the right-hand column either remain the same or also increase--but never decrease. (To appreciate the non-triviality of this property recall that diatonic intervals are defined cyclically; with a cyclic definition there is no guarantee that the monotonic relationship just described between integers {s} and corresponding integers {t} be satisfied.) If one interprets an integer s as representing s semitones, and an integer t as representing the diatonic interval-type "(t+1)th" (i.e. 0="prime," 1="second,"..., 6="seventh"), the property of coherence makes the obvious claim that interval type increases monotonically (that is, either increases or stays the same, but never decreases) with the number of semitones.[4]

(and not only diatonic intervals) are taken into account. See Agmon (1989), pp. 11-13.

4 The property of coherence was first described and discussed in Balzano (1982); the term "coherence" is also borrowed from Balzano.



https://biblioteca-digitala.ro

(The property of efficiency may also be nicely visualized in Fig. 3; note that to each integer s mod 12 except 6 there corresponds exactly one integer t mod 7.)

It has been proven formally that in order to generate an efficient and coherent diatonic system, a, b, q, r, and N cannot be arbitrary (Agmon, 1989). In particular, if a is odd it is both necessary and sufficient not only that $b = \frac{a+1}{2}$, but also that (q,r) equal either (2,1) or its inverse, (a-2,b-1); if a is even it is necessary and sufficient that $b = \frac{a}{2} + 1$, and (q,r) equal either $(\frac{a}{2} + 1, \frac{b+1}{2})$, or its inverse, $(\frac{a}{2} - 1, \frac{b-1}{2})$.[5] It is not difficult to see that, in either case, we have ar - bq = ±1, and therefore $\frac{q}{a}$ and $\frac{r}{b}$ are adjacent terms in Fa. In other words, there is a necessary connection between efficient and coherent diatonic systems and Farey series; we shall say henceforth that any diatonic system (a,b;q,r;N) satisfying efficiency and coherence has the "Farey property"--FP--in the sense that a, b, q, and r satisfy the relationship ar-bq=±1.

Why do efficient and coherent diatonic systems have FP? On the basis of Agmon (1989) one can only say that while FP is a necessary property of efficient **and** coherent diatonic systems, it is not a necessary property of efficient (but not coherent) diatonic systems. Yet whether coherence is by itself a sufficient condition for FP to hold is impossible to say; in the above-mentioned source the necessary and sufficient conditions for coherence are not considered independently of those of efficiency.

As it turns out, the mathematics of coherent scale systems is quite interesting.[6] Here it is only necessary to state the following

THEOREM. *Let $DS_{(a,b;q,r;N)}$ be a coherent diatonic system defined by parameters a, b, q, r, and N, where (a,q) = 1 and (b,r) = 1. If the relation $b>N\geq \frac{a-1}{2}$ holds, then the system has FP and ar-bq=±1.*

From the theorem one leams that coherence by itself is not a sufficient condition for the Farey property to hold; but neither is it necessary that the system be efficient as well. As we have seen, efficiency requires that 2N+1 be the **smallest** number equaling at least a, that is, 2N+1=a if a is odd, or 2N+1=a+1 if a is even; this is a much stronger requirement than 2N+1≥a, which appears in the theorem.

## BIBLIOGRAPHICAL CONSIDERATIONS

To the best of my knowledge, the relevance of Farey series to diatonic music in a context other than intonation was first observed by Eric Regener, in his 1973 monograph **Pitch Notation and Equal Temperament**. Following a unique yet remarkably consistent approach, Regener develops the idea of "interval space"

5 In order to arrive at these results the relationship b=N+1 must be assumed; see note 3.

6 I intend to discuss this topic in detail in a separate study.



https://biblioteca-digitala.ro

I--an infinite, two dimensional lattice of intervals defined by two "generators," each of which is also defined by two integers. Regener proves (Theorem 3, p. 77) that a connection exists between any two generators of I and the Farey relationship ad-bc=-1. Since Regener's formalism derives from a combination of the mod-7 properties of staff notation with the cycle of fifths, it is my conjecture that his "Farey property" and the present FP are logically equivalent; this conjecture, however, is yet to be formally proven.

In two other studies of diatonic and related scale systems the Farey relationship ad-bc=-1 makes a passing appearance; these studies are Clough and Meyerson's 1985 article "Variety and Multiplicity in Diatonic Systems," and Clough and Douthett's 1991 article "Maximally Even Sets."[7] Although these two works are based on assumptions which differ somewhat from the assumptions in Agmon (1989) and the present work, some striking correspondences between respective results nonetheless exist, as has been already noted in Agmon (1989) and Clough and Douthett (1991). As it tums out, from the mathematics of coherent scale systems one learns that the appearance of the Farey relationship in both Clough and Myerson (1985) and Clough and Douthett (1991) is equivalent to the following

CLAIM. *Let a and b be two relatively prime integers, a>b>1; let q be an integer* $1 \le q \le a-1$ *satisfying the relation* $qb \equiv \pm 1 \pmod{a}$*; and let N be an integer satisfying the relation N=b-1. Then there exists a coherent diatonic system* $DS_{(a,b;q,r;N)}$ *uniquely determined by the relation* $r = \frac{bq \pm 1}{a}$.

## MUSICAL CONSIDERATIONS

The Farey property of diatonicism is perhaps nothing but a mathematical curiosity; nonetheless, certain consequences of FP are familiar to all musicians. If FP holds and ar-bq=-1, we have immediately the following corollaries:

(1) $ar \equiv -1 \pmod{b}$;

(2) $bq \equiv 1 \pmod{a}$.

From bq≡1 (mod a) it immediately follows that b(q,r)≡(1,0) mod (a,b). To take the familiar diatonic system as a specific example, we have 7(7,4)≡(1,0) mod (12,7), that is, a cycle of seven perfect fifths yields an augmented prime (0,0 is a perfect prime, and therefore 1,0 is an augmented prime). Taking "C," for example, as a point of departure, after a cycle of seven fifths we land on a "C#." Although this

7 In Clough and Myerson 1985 (Lemma 4 on p. 263) we have d'=(cc'+1)/d; in Clough and Douthett 1991 (proof of Theorem 3.1 on p. 148) we have cl=dg$_1$+1.



https://biblioteca-digitala.ro

chromatic property of a cycle of seven fifths is wellknown, it is probably not so wellknown that it follows from FP.

From ar≡-1 (mod b) it immediately follows that a(q,r)≡(0,b-1) mod (a,b). Again, taking the familiar diatonic system as an example, we have 12(7,4)≡(0,6) mod (12,7), that is, a cycle of twelve fifths yields an augmented seventh (11,6 is a major seventh, and therefore 0,6 is an augmented seventh). Starting from "C" once again, the note twelve fifths away is the **enharmonically equivalent** "B#."

Note that the relation 12(7,4)≡(0,6) mod (12,7) says nothing concerning the relationship between C and B# in terms of log frequency ratios. It is, of course, not a mere coincidence that a cycle of twelve pure "perfect fifths" in the sense of $12 \cdot \log_2 1.5$ modulo the "perfect octave" (that is, mod 1) gives a very good approximation of the pure "perfect prime" (that is, of 0). Indeed, as has been shown in Agmon (1989, pp. 20-21), the familiar diatonic system, mod (12,7), is specifically selected among all **possible** diatonic systems, cognitively defined, precisely for the sake of this remarkable correspondence between the "perfect fifth" in its cognitive sense and the "perfect fifth" in its perceptual sense (i.e., the log frequency-ratio 3/2). Unfortunately, it is still very common to assume that the two kinds of fifths are identical, rather than to see them as essentially different, albeit related, diatonic phenomena.

## CONCLUSION

John Farey wrote several articles on systems of intonation (Farey 1807; 1810; 1811; cited in Regener 1973), yet apparently did not see a connection between his work on music and the numerical series that bear his name (Farey, 1816). The relevance of Farey series to music, however, transcends the limited question of diatonic intonation. As we have seen, there exists a necessary connection between diatonicism and Farey series at a more abstract, "cognitive" level. This connection is in a sense a by- product of certain other properties of diatonicism, notably the intuitively essential property of "coherence." However, as we have also seen, the "Farey property" of diatonicism has musical consequences all of its own, which concern the theory of chromaticism and enharmonicism.

## REFERENCES

Agmon, E. 1989. A mathematical model of the diatonic system. *Journal of Music Theory* 33:1, 1-25.

——. 1990. Music theory as cognitive science: Some conceptual and methodological issues. *Music Perception* 7:3, 285-308.

Balzano, G. 1982. The pitch set as a level of description for studying musical pitch perception. In Manfred Clynes, ed., *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum.

Brinkman, A. 1986. A binomial representation of pitch for computer processing of musical data. *Music Theory Spectrum* 8, 44-57.

Clough, J., and Myerson, G. 1985. Variety and multiplicity in diatonic systems. *Journal of Music Theory* 29:2, 249-70.

----, and Douthett, J. 1991. Maximally even sets. *Journal of Music Theory* 35, 93-173.

Farey, J. 1807. On the Stanhope temperament of the musical scale. *Philosophical Magazine* 27:107, 191-206.

——. 1810. Six theorems, containing the chief properties of allregular douzeave systems of music. Philosophical Magazine 36, 39-53.

-----. 1811. Theorems for calculating the temperaments of such regular douzeaves as are commensurable, or defined by a certain number of equal parts, into which the octave is divided. *Philosophical Magazine* 38, 434-36.

——. 1816. On a curious property of vulgar fractions. *Philosophical Magazine* 47:217, 385-86.

Regener, E. 1973. *Pitch Notation and Equal Temperament: A Formal Study*. Berkeley: University of California Press.



https://biblioteca-digitala.ro

# Supplementary Sets - Theory and Algorithms

**Dan Tudor Vuza**
The Institute of Mathematics of the Romanian Academy

## 0. Introduction

One of the most interesting situations encountered in the study of pitch class sets is represented by the existence of partitions of the set of all pitch classes into subsets which belong to the same transpositional class. For instance, there exists:

*a*) a partition into four augmented trichords;

*b*) a partition into three diminished-seventh tetrachords;

*c*) a partition into three tetrachords {B, C, F, G♭}, {C♯, D, G, A♭}, {D♯, E, A, B♭};

*d*) a partition into three minor tetrachords {C, D, E♭, F}, {E, F♯, G, A}, {G♯, A♯, B, C♯};

*e*) a partition into four trichords {B, C♯, D♯}, {C, D, E}, {F, G, A}, {G♭, A♭, B♭}.

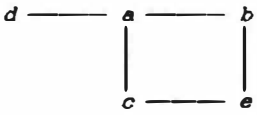
The theory of such partitions was examined by the author in his paper [4]. A transpositional class (or type) with the property that there is a partition of the set of all twelve pitch classes into subsets belonging to that class was called there a *partitioning class*. A glance at examples *a*) - *e*) might leave the impression that there is not an apparent relation between the phenomenon of partitioning classes and the phenomenon of transpositional symmetry: examples *a*) - *c*) involve classes with transpositional symmetry, while the classes in examplee *d*) - *e*) do not possess such a symmetry. It was demonstrated in [4] that there is however a close connection between the two phenomena. To this end the notions of supplementary sets and of supplementary classes were introduced. Two pitch-class sets M and N have been called *supplementary* if the product of their number of elements equals 12 and the intersection between the set of intervals spanned by the elements in M and the set of intervals spanned by the elements in N is reduced to the null interval. Equivalently, the collection of all transpositions of M by the intervals from, say, the pitch-class C to



https://biblioteca-digitala.ro

each pitch-class in N forms a partition of the set of twelve pitch classes. Two transpositional classes have been called *supplementary* if they are respectively the classes of two supplementary sets.

The notion of supplementary classes is related to that of a partitioning class by the reeult asserting that a class *M* is partitioning iff (= if and only if) there is a class *N* so that *M* and *N* are supplementary. For instance, the diagram below exhibits the pairs of supplementary classes in examples *a*) - *e*).




The connection with transpositional symmetry is now apparent due to the following theorem [4]:

THEOREM 0.1. *Given any pair of supplementary sets, at least one set in the pair has transpositional symmetry.*

This theorem has of course both theoretical and practical consequences. The strong restrictions it imposes on the possibilities of finding partitioning classes allowed the author to work out the complete list of pairs of supplementary classes in a relatively small number of steps (see [4]).

It is by now a well-founded principle that the mathematics of the sets of residue classes may serve to model phenomena in the universe of pitch-class sets as well as rhythmic phenomena characterized by periodicity; the first systematic applications of it go back to Babbit [1]. In accord with this general principle, I have tried to answer in my study in four parts [6] the following questions:

QUESTION 1. What is the rhythmic analog of a partition into subsets belonging to the same transpositional class? What is the rhythmic analog of supplementary classes?

QUESTION 2. What is the rhythmic interpretation of the fact that one of the classes in a supplementary pair has transpositional symmetry?

QUESTION 3. Does Theorem 0.1 remain true when the group $\mathbb{Z}_{12}$ is replaced by a group $\mathbb{Z}_n$ for some arbitrary integer $n$?

In Babbit's model one considers a set T of regular pulses (successive pulses separated by the same time interval which is taken as time unit) and one sets a correspondence between the subsets of $\mathbb{Z}_{12}$ and those periodic subrhythms of of T whose periods count 1, 2, 3, 4,



https://biblioteca-digitala.ro

6, or 12 time units. By applying this procedure to a partition of $\mathbf{Z}_{12}$ into subsets belonging to the same transpositional class one obtains a partition of the total rhythm T into periodic subrhythms $R_1, \ldots, R_l$ so that for any couple $i$, $j$ the rhythm $R_i$ is obtained from $R_j$ via a temporal translation. We analyze separately the musical significance of the properties of the rhythmic partition $R_1, \ldots, R_l$. In the course of this analysis we suppose that each $R_i$ represents the set of time points associated with the rhythmic pattern delivered by a voice $V_i$.

The fact that the $R_i$'s can be obtained each from the other via a temporal translation means that the voices $V_1, \ldots, V_l$ all together are singing a rhythmic canon in strict style; the fact that each $R_i$ is periodic means that the canon is unending.

The fact that the $R_i$'s form a partition of the total rhythm means on the one hand that there are no beats (attacks) in common among different voices (so that the voices are "complementary") and on the other hand that the resultant rhythm obtained by adding up the beats from all voices equals the total rhythm. In other words, every pulse in the total rhythm corresponds to a beat from one and only one voice. Rhythmic canons of the type described above were called in the mentioned study *regular complementary unending canons*.

To find the rhythmic analog of supplementary classes, consider first the situation when the voices $V_1, \ldots, V_l$ are singing an arbitrary unending rhythmic canon in strict style and let $R_i$ be the set of time points associated with the voice $V_i$. We express the fact that each $R_i$ represents the same rhythmic pattern except for a temporal translation by saying that all the sets $R_i$ belong to the same rhythmic class $R$, which we have called the *ground class* of the canon in question. Suppose now that the beginning of each period of $R_i$ is marked by a metric accent. If one adds together the metric accents from all voices one obtains another periodic rhythm, whose rhythmic class $S$ is referred to as the *metric class* of the canon. In the mentioned study the notion of supplementary rhythmic classes was defined and it was shown that an unending rhythmic canon is regular and complementary iff its ground class and its metric class are supplementary.

To answer Question 2, observe that the metric class controls the relative distances in time between the voices in a canon. The ratio

$$\frac{\text{Period of } R}{\text{Period of } S}$$

is an integer which divides the number $l$ of voices, and hence can take values only in the range from 1 to $l$. (The period of a rhythmic class

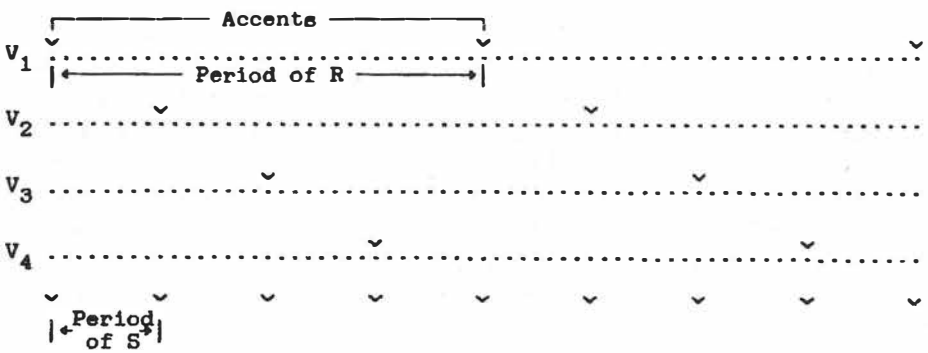


https://biblioteca-digitala.ro

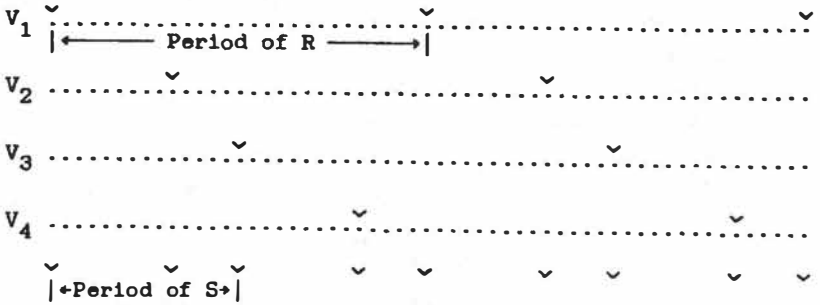
is defined as the period of any periodic rhythm belonging to that class). If that ratio equals *1*, the relative dietances divide the period of *R* into *1* equals parts (see Example 0.1).

If the ratio equals *1/2*, we have a grouping of the relative dietances which is repeated every half a period of *R* (see Example 0.2).

Similar groupings can be found if the ratio in question is not 1. If however the ratio equals 1, there is no grouping of the relative distances which is regularly repeated within a period of *R* (see Example 0.3).



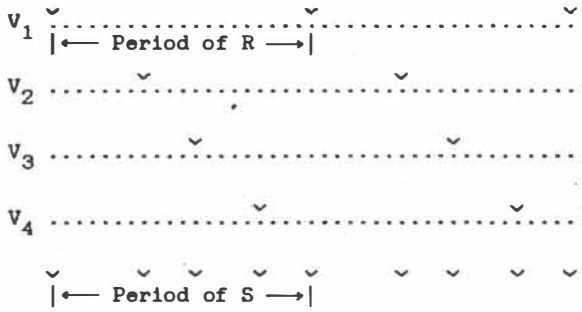

Example 0.1




Example 0.2



https://biblioteca-digitala.ro




Example 0.3

Canons of the latter type will be referred in the following as *canons of maximal category*. The conclusion of the above discussion is that the statement that one transpositional class in a certain pair of supplementary classes has transpositional symmetry corresponds, in the rhythmic domain, to the statement that a certain regular complementary canon is not of maximal category.

We come now to Question 3. If we confined ourselves to canons obtained via rhythmic interpretation of subsets of $\mathbb{Z}_{12}$, then according to Theorem 0.1, we would never obtain regular complementary unending canons of maximal category. A higher level of generality in the study of regular complementary canons is attained by employing the model for periodic rhythm proposed by the author in the study [5], which may be regarded as an extension and a further elaboration of Babbit´s ideas. In this model, various rhythmic classes correspond to translation classes of *different* groups $\mathbb{Z}_n$, the integer $n$ ranging from 1 to infinity (a translation class is the $\mathbb{Z}_n$-analog of what we used to call, for $n = 12$, a tranepositional class). More explicitly, if the rhythmic classes $R_1$ and $R_2$, correspond to a translation class of $\mathbb{Z}_{n_1}$ and $\mathbb{Z}_{n_2}$, respectively, then certain set-theoretic operations applied to periodic rhythms belonging to $R_1$ and $R_2$ may lead to rhythms whose classes correspond to translation classes of $\mathbb{Z}_{n_3}$, the integer $n_3$ possibly taking arbitrary large values even if $n_1$ and $n_2$ do not vary.

Regular complementary unending canons are still related, from the viewpoint of the extended rhythmic model, to supplementary rhythmic classes, while the latter are closely related to supplementary subsets of $\mathbb{Z}_n$ (their definition is formally the same ass previously with the only difference being that 12 is replaced by $n$). The conclusion is that the study of the canons of the mentioned type motivated the study



https://biblioteca-digitala.ro

of supplementary subsets of $\mathbb{Z}_n$ for $n$ an arbitrary positive integer. For this reason it was important to answer Question 3. The answer was negative and it was in fact possible to describe explicitly the set of those integers $n$ with the property that Theorem 0.1 is true for all pairs of supplementary subsets of $\mathbb{Z}_n$.

From another viewpoint, we may remark that the number of elemente in at least one set in a pair of supplementary subsets of $\mathbb{Z}_{12}$ has the form $p^k$ with $p$ a prime (2 or 3 for $\mathbb{Z}_{12}$). We may therefore ask whether it is true that at least one set in a pair of supplementary subsets of $\mathbb{Z}_n$ has "transpositional" symmetry every time when the number of elements in at least one set in that pair has the form $p^k$ with $p$ a prime. It turns out that this is indeed true for all values $\geq 2$ of $n$.

The theorems about supplementary sets are given an interpretation within the context of the theory of canons. For instance, the discovery of the fact that Theorem 0.1 is not true for certain values of $n$ has the consequence that *there exist regular complementary unending canons of maximal category*. The signification of those theorems is at least twice. On the one hand, they impose strong restrictions on the construction of regular complementary unending canons. As an illustration, no specialist in rhythmic counterpoint could construct a regular complementary unending canon of maximal category on 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 or $p^k$ voices ($p$ a prime, $k$ an integer $\geq 1$) for the reason that this is a mathematical impossibility! On the other hand, those theorems may be regarded in connection with the general principle according to which the simpler the arithmetical structure of a number measuring a certain musical phenomenon, the clearer is the structure of that phenomenon. In our specific situation, it is true that whenever the arithmetical structure of the integers measuring the complexity of a regular complementary canon is simple (in the sense that there are not too many primes dividing them), then the canon itself has a neat and clear (at least from the mathematical viewpoint) recursive structure, as it can be obtained by successive applications of a very neat procedure described in the following under the name "elementary derivation".

Regular complementary unending canons of simple structure often occur in the rhythmic organization of musical works from the preclassical period. Canons of the type mentioned and of more complicated structure seem not to have been used so far, as their construction looks quite difficult without the aid of a mathematical theory. It was the purpose of our study [6] to lay the foundations of such a theory and to demonstrate that even in connection with this polyphonic form



https://biblioteca-digitala.ro

subjected to such strong mathematical restrictions, the composer has quite a large choice of constructive and transformational procedures which may be combined in a creative way.

From the mathematical viewpoint, the theory of supplementary sets represents an instance of application of Fourier analysis of finite groups to music theory, thus continuing a line of research inaugurated by Professor David Lewin in 1959. In fact, the entire theory of supplementary sets can be subsumed to a problem area indicated by Lewin on page 103 of his remarkable book [3]. The problems arising in this area are hard, so that technical difficulties are often unavoidable when trying to solve them. Music is an extremely complex phenomenon; we therefore expect the mathematics used in studying it to support a similar complexity. With this principle in mind, the author decided to present to the readers of *Perspectives of New Music* a detailed account of his own research, including the mathematical proofs which spread across several pages. After one year since the last part of the named study [6] was published, it seemed that its technical complexity represented a difficulty against its correct perception by the musical community. By writing that study, the author also hoped to make one step forward in the direction of interdieciplinary collaboration in a fair spirit and from equal positions, and he was quite surprised to be not understood in his intentions. The present contribution is thus an attempt to make somewhat more accessible the work in [6] by retaining from it only the main concepts and procedures. We hope that in this way, our work would, as Professor John Rahn says, "be useful to or inspirational for musical thinkers or doers of the future".

## 1. The rhythmic model

The model of periodic rhythm proposed by the author of the present article was exposed in the study [5]. The following is only a brief reminder of the ooncepts introduced by that model which are needed for our presentation. The reader is referred to the referenced study for a detailed discussion.

First of all, some notations to be used in connection with the subsets of a commutative group G. If $R_1$, $R_2$ are two such subsets and $t$ is any element of G, then

$$t + R_1 = \{t + r \mid r \in R\},$$
$$R_1 + R_2 = \{r_1 + r_2 \mid r_1 \in R_1,\ r_2 \in R_2\},$$



https://biblioteca-digitala.ro

$$R_1 - R_2 = \{r_1 - r_2 \mid r_1 \in R_1,\ r_2 \in R_2\}.$$

The subsets $R_1$, $R_2$ of G are said to belong to the same translation class if there is $t \in G$ such that $R_1 = t + R_2$. The translation class of a subset R is denoted by [R]. The set of all translation classes of G is denoted by $T(G)$.

$\mathbb{Q}_+$ will be the set of all strictly positive rational numbers. Recall that $a \in \mathbb{Q}_+$ is said to divide $b \in \mathbb{Q}$ (in symbols, a|b) if $b/a$ is an integer. For any subset R of $\mathbb{Q}$ and any $a \in \mathbb{Q}_+$ we let $aR$ be the set $\{ar \mid r \in R\}$.

DEFINITION 1.1. *A periodic rhythm is a (possibly empty) subset* R *of the set* $\mathbb{Q}$ *of rational numbers satisfying* (R1) *and* (R2) *below:*

(R1) $t + R = R$ for some $t \in \mathbb{Q} \setminus \{0\}$ (in other words, R is a periodic subset of the additive group $\mathbb{Q}$);

(R2) For every $a,\ b \in \mathbb{Q}$ with $a < b$, the set $R \cap [a,\ b)$ is finite.

We have denoted by $[a,\ b)$ the set $\{x \mid x \in \mathbb{Q},\ a \leq x < b\}$.

The elements in R should be viewed as marking the transition moments ("beats") from one musical event to another during the discourse delivered by a single voice. (Hence the beginning of a pause is also marked by an element in R).

As we shall deal only with periodic rhythms in the sense of the above definition, we will by convention omit the adjective "periodic" and speak simply about "rhythms".

The fact that the time axis in the rhythmic model is $\mathbb{Q}$ corresponds to the reality that in European music all durations are denoted by rational numbers. Besides, this fact provides a lot of formal advantages: for instance, any finite union and any finite intersection of rhythms is still a rhythm.

As examples of rhythms let us consider

$$R_1 = \{0,\ 3/8,\ 1/2\} + (3/4)\mathbb{Z},$$
$$R_2 = \{1/8,\ 3/16,\ 9/16,\ 11/16,\ 3/4,\ 13/16,\ 7/8,\ 15/16\} + \mathbb{Z},$$
$$R_3 = \{0,\ 1/16,\ 1/8,\ 3/16,\ 1/4,\ 7/16,\ 1/2,\ 7/8\} + \mathbb{Z}.$$

We have for instance

$$R_1 \cap R_2 = \{-9/8,\ -1/4,\ 3/4,\ 9/8\} + 3\mathbb{Z},$$
$$R_2 \cap R_3 = \{1/8,\ 3/16,\ 7/8\} + \mathbb{Z}.$$

DEFINITION 1.2. *A rhythmic class is the translation class (with respect to the additive group* $\mathbb{Q}$*) of a rhythm.*



https://biblioteca-digitala.ro

To distinguish between rhythms and rhythmic classes we shall use capital Roman letters for the former and capital italics for the latter. The rhythmic class of the rhythm R will be denoted by [R]. The notation *Rhyt* will be used for the set of all rhythmic classes.

The following numerical entities are attached to a rhythm R:

*a*) the *period* Per R of R, defined as the least $t \in \mathbb{Q}_+$ satisfying $t + R = R$;

*b*) the *minimal division* Div R of R, defined as the greatest $d \in \mathbb{Q}_+$ which divides every element in R - R;

*c*) the *number of attacks per period* Nrp R of R, defined as the number of elements in $R \cap [a, a + \text{Per } R)$ (this number does not depend on the particular choice of $a \in \mathbb{Q}$).

For our previous example we have

$$\text{Per } R_1 = 3/4, \quad \text{Div } R_1 = 1/8, \quad \text{Nrp } R_1 = 3$$
$$\text{Per } R_2 = 1, \quad \text{Div } R_2 = 1/16, \quad \text{Nrp } R_2 = 8.$$

Clearly enough, if $[R_1] = [R_2]$ then $\text{Per } R_1 = \text{Per } R_2$, $\text{Div } R_1 = \text{Div } R_2$ and $\text{Nrp } R_1 = \text{Nrp } R_2$. We may therefore define (by use of representants) the corresponding numerical entities Per *R*, Div *R* and Nrp *R* for a rhythmic class *R*.

DEFINITION 1.3. *A regular rhythm is a rhythm of the form* $a + t\mathbb{Z}$ *with* $a \in \mathbb{Q}$, $t \in \mathbb{Q}_+$. *A regular class is the rhythmic class of a regular rhythm.*

Hence regular classes are the rhythmic classes of the form $[t\mathbb{Z}]$ with $t \in \mathbb{Q}_+$. In order to simplify the notation we make the convention of writing $[t]$ instead of $[t\mathbb{Z}]$.

DEFINITION 1.4. *Let* $k$ *be any integer* $\geq 1$. *A meter of order* $k$ *on a rhythm* R *is a regular rhythm* S *satisfying* $S \subset R$ *and* $\text{Per } S = k \text{ Per } R$.

The rhythm S should be viewed as marking the "strong" beats in R.

DEFINITION 1.5. *Two rhythmic classes R, S are called intervallically disJoint if* $(R - R) \cap (S - S) \subset (\text{Per } R \vee \text{Per } S)\mathbb{Z}$ *for any representants* $R \in R$ *and* $S \in S$.

By $a \vee b$ we have denoted the least common multiple of $a$, $b \in \mathbb{Q}_+$.

In other words, as both R and S repeat over and over indefinitely, the only temporal intervals one can form using time points both from R and also from S, are exactly those temporal intervals that are common multiples of Per R and Per S.

We use the symbol $R \perp S$ for the situation described by the above



https://biblioteca-digitala.ro

definition.

The semigroup structure of *Rhyt* represents the main algebraic structure on that set which proved itself to be a useful device in studying the construction of canons. The semigroup structure is defined by means of a composition law whose definition is as follows: if $R, S \in Rhyt$, then their composition $R + S$ equals [R + S], where R and S, respectively is any rhythm in $R$ and $S$, respectively.

DEFINITION 1.6. *Let $R, S \in Rhyt$. We say that $R$ is a condensation of $S$, or that $S$ is an extension of $R$ if there is $t \in \mathbb{Q}_+$ such that $S + [t] = R$.*

In symbols, we write $S \longrightarrow R$ for "$R$ is a condensation of $S$".

In order to present musical examples it is important to have a practical method of labelling the rhythmic classes. This is achieved by the use of intervallic structures. An *intervallic structure with m elements* is any non-periodic sequence $s_1, \ldots, s_m$ in $\mathbb{Q}_+$ (i.e., the identity map is the unique cyclic permutation of $\{1, \ldots, m\}$ leaving the sequence invariant). Such a sequence is said to correspond to a rhythmic class $R$ if there are $R \in R$ and $t \in R$ so that $s_i = t_{i+1} - t_i$ for $1 \leq i \leq m$, where $t = t_1 < t_2 < \ldots < t_m$ are the elements in $R \cap [t, t + \text{Per } R)$ and $t_{m+1} = t + \text{Per } R$. In other words, an intervallic structure records the intervals between those successive attacks in a rhythm R which lie inside an interval of length Per R spanned by two attacks in R.

To every intervallic structure $s_1, \ldots, s_m$ there corresponds a unique rhythmic class, which we shall denote by $[s_1, \ldots, s_m]$. In the converse direction, to one rhythmic class there correspond several intervallic structures; however, each of these can be obtained from any other via a cyclic permutation. Hence, if one call equivalent two intervallic structures which differ only by a cyclic permutation, one may assert that *there is a one-to-one correspondence between rhythmic classes and classes of equivalent intervallic structures.*

As outlined in the Introduction, there are bijective correspondences between the sets of translation classes $T(\mathbb{Z}_n)$ of $\mathbb{Z}_n$ and certain subsets of *Rhyt* ($n$ is here ranging over all integers $\geq 1$, so we agree that $\mathbb{Z}_1 = \{0\}$). We recall their formal construction (see [5] for details). For every pair $(a,b) \in \mathbb{Q}_+ \times \mathbb{Q}_+$ such that $a|b$, let us denote by $Rhyt_{a,b}$ the set of all $R \in Rhyt$ satisfying $a|\text{Div } R$ and $\text{Per } R|b$. The



https://biblioteca-digitala.ro

collection of the $Rhyt_{a,b}$, as $(a,b)$ ranges over $\mathbb{Q}_+ \times \mathbb{Q}_+$, is an upwards directed collection of sets whose union equals $Rhyt$. The bijection $H_{a,b} : Rhyt \longrightarrow T(\mathbb{Z}_n)$, where $n = b/a$, is obtained as follows. By definition, $R \in Rhyt_{a,b}$ if $R$ is the class of a rhythm R verifying $a^{-1}R \subset \mathbb{Z}$ and $b + R = R$. Then let $H_{a,b}(R)$ be the translation class of the set of residue classes modulo $n$ of the elements in $a^{-1}R$.

Let $R = [s_1, \ldots, s_m]$ be a rhythmic class in $Rhyt_{a,b}$. To compute $H_{a,b}(R)$ let $t_1, \ldots, t_{km}$ be the sequence obtained by repeating $s_1, \ldots, s_m$ $k$ times, where $k = b/Per\ R$. Since $R \in Rhyt_{a,b}$ the numbers $a^{-1}t_1, \ldots, a^{-1}t_{km}$ are integers, so that we can consider their residue classes $r_1, \ldots, r_{km}$ modulo $n = b/a$. Then $H_{a,b}(R)$ is the translation class in $\mathbb{Z}_n$ of the set of partial sums

$$\sum_{j=1}^{i} \{r_j | 1 \leq i \leq km\}.$$

Conversely, given a subset M of $\mathbb{Z}_n$, consider a sequence $t_1 < t_2 < \ldots < t_m$ of integers in $[0,n)$ such that their residue classes modulo $n$ form precisely the set M. Let $r_1, \ldots, r_q$ be the sequence defined by $r_i = t_{i+1} - t_i$ for $1 \leq i \leq q-1$, $r_q = n + t_1 - t_q$. If that sequence is non-periodic, then $H^{-1}_{a,b}([M])$ equals $[r_1, \ldots, r_q]$. Otherwise, $H^{-1}_{a,b}([M])$ equals $[s_1, \ldots, s_m]$, where $s_1, \ldots, s_m$ is obtained by taking the first $m$ terms from $r_1, \ldots, r_q$; $m$ is uniquely determined from the requirements that $s_1, \ldots, s_m$ should be non-periodic and by repeating it $q/m$ times we should obtain $r_1, \ldots, r_q$.

## 2. Unending canons from the viewpoint of the rhythmic model

In an unending rhythmic canon in strict style, two or more voices starting at different points in time deliver the same rhythmic pattern. Because of the strict identity between the rhythmic patterns produced by the different voices, it follows that for any couple $V_1$, $V_2$ of voices in the canon, the attacks of $V_1$ are separated by a constant temporal interval $t_{12}$ from the attacks of $V_2$. Moreover, the pattern is periodically repeated by each voice. And finally, since we consider here only rhythmic aspects and neglect others such as pitch, we may and shall assume that there is no complete overlapping of attacks between any two different voices in the canon.

Within the framework of the rhythmic model of Section 1, the above described musical situation is abstracted in the following definit-



https://biblioteca-digitala.ro

..., $S_l$} *of regular rhythms satisfying the conditions below:*

(M1) *For any* $i \in \{1, \ldots, l\}$, $S_i$ *is a meter of order* $k$ *on* $R_i$;

(M2) *For any couple* $i, j \in \{1, \ldots, l\}$, *there is* $t_{ij} \in \mathbb{Q}$ *such that* $R_i = t_{ij} + R_j$ *and* $S_i = t_{ij} + S_j$.

Remark that the existence of $t_{ij}$ such that $R_i = t_{ij} + R_j$ is implied by the very definition of a canon, while the existence of $t'_{ij}$ such that $S_i = t'_{ij} + S_j$ is a consequence of the equality of the periods of $S_i$ and $S_j$. The identity between the relations "$S_i$ to $R_i$" and "$S_j$ to $R_j$" is expressed in Definition 2.3 precisely by the identity $t_{ij} = t'_{ij}$.

In addition of hearing the voices in a canon as embedded into a resultant structure, we are also interested in hearing the metric structures as a whole; in other words, if {$S_1$, ..., $S_l$} is a meter on $\mathfrak{C}$, we are interested in the resultant of the meter, that is, the superposition of the metric accents from all voices. We say therefore that $\mathfrak{C}$ admits a rhythmic class $S$ as *a metric class of order* $k$ if there is a meter {$S_1$, ..., $S_l$} of order $k$ on $\mathfrak{C}$ such that

$$S = \left[\bigcup_{i=1}^{l} S_i\right].$$

It can be proved that there is a unique rhythmic class admitted by $\mathfrak{C}$ as a metric class of order 1; we shall call it the *primary metric class* of $\mathfrak{C}$ and denote it by *Met* $\mathfrak{C}$. On the contrary, if $k \geq 2$ then $\mathfrak{C}$ admits in general several metric classes of order $k$, which we call *secondary metric classes*.

We list now the integers which, as announced in the Introduction, serve as numerical measures of the complexity of a canon $\mathfrak{C}$:

*a*) the *ground number* of $\mathfrak{C}$, defined as Nrp *Grd* $\mathfrak{C}$;

*b*) the *category* of $\mathfrak{C}$, defined as Nrp *Met* $\mathfrak{C}$;

*c*) the *modulus* of $\mathfrak{C}$, defined as Per *Grd* $\mathfrak{C}$ / Div *Res* $\mathfrak{C}$.

All these are absolute invariants, that is, they do not change when one makes changes in the choices of the referential time-point zero and the referential time unit.

The reason behind the term "modulus" should be clear from Section 1: a canon of modulus $n$ involves translation classes of $\mathbb{Z}_n$, namely the classes $H_{a,b}$(*Grd* $\mathfrak{C}$) and $H_{a,b}$(*Met* $\mathfrak{C}$), with $a$ = Div *Res* $\mathfrak{C}$, $b$ = Per *Grd* $\mathfrak{C}$ and $n = b/a$.

Concerning the category, this terminology is inspired from Grigoriev and Müller [2]. In Section 48 of that book, a canon $\mathfrak{C}$ on two voices is said to be of first category if (in our terminology), Nrp



https://biblioteca-digitala.ro

ion.

DEFINITION 2.1. *An unending rhythmic canon is a finite non-empty subset of a rhythmic class.*

In the spirit of the convention of Section 1, we shall omit the words "unending" and "rhythmic" and speak simply about "canons". Canons will be designated by the letter $\mathfrak{C}$. Thus, if $\mathfrak{C} = \{R_1, \ldots, R_l\}$ is a canon, $R_i$ represents the set of time points associated with the $i$-th voice in the canon, while $l$ equals the *number of voices* in the canon $\mathfrak{C}$. For formal reasons and in accord with Definition 2.1, we shall be obliged to consider also as canons those sets $\mathfrak{C}$ consisting of a single rhythm.

DEFINITION 2.2. *Two canons* $\{R_1, \ldots, R_l\}$ *and* $\{R_1', \ldots, R_l'\}$ *are called equivalent if* $\{R_1', \ldots, R_l'\} = \{t + R_1, \ldots, t + R_l\}$ *for some* $t \in \mathbb{Q}$.

An equivalence class with respect to the above introduced relation is called a canon class. Hence, equivalent canons may be viewed as obtained each from the other via a temporal translation. In particular, the number of voices in equivalent canons must be the same.

There are several rhythmic classes connected to a canon $\mathfrak{C} = \{R_1, \ldots, R_l\}$. Firstly, there is the *ground class Grd* $\mathfrak{C}$, which is by definition the rhythmic class implied by Definition 2.1; that is,

$$Grd\ \mathfrak{C} = [R_1] = \ldots = [R_l].$$

An equality $Grd\ \mathfrak{C} = R$ will also be referred to as "$\mathfrak{C}$ is built on $R$". Secondly there is the *resultant class Res* $\mathfrak{C}$, defined as

$$Res\ \mathfrak{C} = \Big[\bigcup_{i=1}^{l} R_i\Big];$$

it is the class of the rhythm perceived by hearing the canon as a whole, that is, by superposing the attacks of all voices involved in it.

To assign other rhythmic classes to the canon $\mathfrak{C}$, we have to consider the problem of meters on canons. Suppose that a meter $S_i$ in the sense of Definition 1.4 is imposed on each rhythm $R_i$ in $\mathfrak{C}$. In order that strict identity between the rhythmic patterns delivered by the voices in the canon be observed, we have to impose the condition that for any couple $i$, $j$, the meter $S_i$ bears to $R_i$ the same relation as $S_j$ does to $R_j$. This requirement is formally expressed by the following definition.

DEFINITION 2.3. *Let* $\mathfrak{C} = \{R_1, \ldots, R_l\}$ *be a canon on* $l$ *voices (so that* $R_i \neq R_j$ *for* $i \neq j$*). A meter of order* $k \geq 1$ *on* $\mathfrak{C}$ *is a set* $\{S_1,$



https://biblioteca-digitala.ro

*Met* $\mathfrak{C}$ = 1, of second category if Nrp *Met* $\mathfrak{C}$ = 2.

The following proposition establishes the fundamental relations among the above described entities attached to a canon.

PROPOSITION 2.1. *For any canon* $\mathfrak{C}$ *the following are true:*

*i*) *Res* $\mathfrak{C}$ = *Grd* $\mathfrak{C}$ + *Met* $\mathfrak{C}$;

*ii*) Per *Met* $\mathfrak{C}$|Per *Grd* $\mathfrak{C}$;

*iii*) *The number of voices in* $\mathfrak{C}$ *equals the product between the category of* $\mathfrak{C}$ *and the ratio* Per *Grd* $\mathfrak{C}$ / Per *Met* $\mathfrak{C}$.

Recall that in *i*) above, "+" denotes the composition of rhythmic classes as described in Section 1.

As a consequence of *i*) we have that Div *Res* $\mathfrak{C}$ = Div *Grd* $\mathfrak{C}$ $\wedge$ Div *Met* $\mathfrak{C}$, where $a \wedge b$ denotes the greatest common divisor of $a, b \in \mathbb{Q}_+$.

It follows in particular from the above proposition that for a given number $l$ of voices, the category must divide $l$ and hence is restricted to the range $1, \ldots, l$. This remark motivates the following definition.

DEFINITION 2.4. *A canon of maximal category is a canon whose category equals its number of voices.*

It also follows that the higher is the category, the less is the ratio Per *Grd* $\mathfrak{C}$ / Div *Res* $\mathfrak{C}$. Category one corresponds to evenly distributed primary metric accents (or in other words, the $l$ voices are successively entering the canon at equally spaced moments separated by the same interval equal to $1/l$ of the period of the canon). Maximal category corresponds to the situation when the period of the primary meter equals the period of the canon (or in other words, no repetition of the resultant metric pattern can be observed within one period of the canon).

In order to give musical examples we must dispose, as in the case of rhythmic classes, of a method for labelling canon classes. To this purpose we start with the following construction. Let $R, S \in Rhyt$ be given. Choose the representants $R \in R$, $S \in S$. The collection of all sets of the form $s + R$, as $s$ ranges over S, forms a canon $\mathfrak{C}$ (it is indeed a finite collection). The canon class of $\mathfrak{C}$ does not depend on the particular choices of representants; we denote it by *Can*$(R, S)$.

By a *normal pair* we mean any ordered pair $(R, S)$ of rhythmic classes such that Per $S$|Per $R$. It can be then proved that *in order that there is a (necessarily unique up to equivalence) canon* $\mathfrak{C}$ *built on* $R$ *and admitting* $S$ *as its primary metric class, it is necessary and*



https://biblioteca-digitala.ro

*sufficient that* $(R, S)$ *be a normal pair, in which situation the class of* $\mathfrak{C}$ *equals* $Can(R, S)$. *Hence the map* $\mathfrak{C} \longrightarrow (Grd\ \mathfrak{C}, Met\ \mathfrak{C})$ *induces a bijective correspondence between canon classes and normal pairs.*

DEFINITION 2.5. *Let* $Can(R, S)$ *and* $Can(R', S')$ *be two canon classes represented with the aid of the normal pairs* $(R, S)$ *and* $(R', S')$. *We say that* $Can(R, S)$ *is a condensation of* $Can(R', S')$ *if* $R \longrightarrow R'$ *and* $S \longrightarrow S'$.

The relation "$Can(R, S)$ is a condensation of $Can(R', S')$" is a partial order on the set of canon classes.

DEFINITION 2.6. *The minimal condensation of maximal category (minmax condensation in short) of a canon class is the least element (for the above introduced order relation) in the set of all condensations of that class whose categories are maximal.*

In other words, if $Can(R_0, S_0)$ is the minmax condensation of $Can(R, S)$, then it can be characterized as the "less condensed form" of $Can(R, S)$ whose category is maximal (i.e., if $Can(R_1, S_1)$ is any condensation of $Can(R, S)$ whose category is maximal, then necessarily $Can(R_1, S_1)$ is a condensation of $Can(R_0, S_0)$).

It can be shown that the minmax condensation indeed exists and that we have the following algorithm for computing it: start with some normal pair $(R, S)$. Define inductively the sequence $(R_n, S_n)$ for $n \geq 0$ via

$$R_0 = R,\ S_0 = S,$$
$$R_{n+1} = S_n,\ S_{n+1} = R_n + [\mathrm{Per}\ S_n].$$

There exists an even integer $n_0$ (depending on the starting pair) such that $\mathrm{Per}\ R_{n_0} = \mathrm{Per}\ S_{n_0}$. The class $Can(R_{n_0}, S_{n_0})$ is precisely the minmax condensation of $Can(R, S)$.

As an illustration, consider the following canon $\mathfrak{C}$ on twelve voices endowed with a secondary meter of order 2 (the letter "o" denotes the attacks of each voice, while the distance between two dots is supposed to equal Div *Res* $\mathfrak{C}$; the last line represents the resultant of the meter).



https://biblioteca-digitala.ro

The ground class is [1/4, 5/16, 1/4, 11/16] while the secondary meter class is [7/16, 5/16, 1/8, 1/8]. To determine the primary metric class simply apply a condensation by the ground number to the secondary metric class. The latter equals 3/2, so

*Met* $\mathfrak{C}$ = [7/16, 5/16, 1/8, 1/8] + [3/2] = [1/4, 1/8, 1/16, 1/16].

Since Div *Res* $\mathfrak{C}$ = Div *Grd* $\mathfrak{C}$ ∧ Div *Met* $\mathfrak{C}$ = 1/16, the modulus equals 24. The category is 4. The ratio Per *Grd* $\mathfrak{C}$ / Per *Met* $\mathfrak{C}$ equals 3, which multiplied by the category gives 12, the number of voices. To compute the minmax condensation we start with $R_0$ = *Grd* $\mathfrak{C}$, $S_0$ = *Met* $\mathfrak{C}$ and form successively

$$R_1 = S_0, \quad S_1 = R_0 + [\text{Per } S_0] = [3/16, 1/16],$$
$$R_2 = S_1, \quad S_2 = R_1 + [\text{Per } S_1] = [1/8, 1/16, 1/16].$$

Hence $n_0$ = 2 and the minmax condensation of $\mathfrak{C}$ is *Can*([3/16, 1/16], [1/8, 1/16, 1/16]). A canon class always has the same resultant as its minmax condensation; henoe *Res* $\mathfrak{C}$ = [3/16, 1/16] + [1/8, 1/16, 1/16] = [1/16].

### 3. Complementary canons

One usually says that two voices are complementary if no attack of one voice is simultaneous of any attack of the other. Within the rhythmic model of Section 1, the fact that two voices delivering the periodic rhythms $R_1$, $R_2$ respectively are complementary is expressed by the equality $R_1 \cap R_2 = \emptyset$. When applied to canons, these coneiderations



https://biblioteca-digitala.ro

lead to the following definition:

DEFINITION 3.1. *A canon* $\{R_1, \ldots, R_l\}$ *is called complementary if* $R_i \cap R_j = \emptyset$ *for* $i \neq j$.

The next proposition shows the close connection between complementarity of canons and intervallic disjointness of rhythmic classes.

PROPOSITION 3.1. *For any canon* $\mathfrak{C}$ *the following conditions are equivalent:*

*i)* $\mathfrak{C}$ *is complementary;*

*ii)* $Grd\ \mathfrak{C} \perp Met\ \mathfrak{C}$;

*iii) Grd* $\mathfrak{C}$ *is intervallically disjoint from some metric class admitted by* $\mathfrak{C}$;

*iv) Grd* $\mathfrak{C}$ *is intervallically disjoint from all metric classes admitted by* $\mathfrak{C}$.

Conversely, given any intervallically disjoint rhythmic classes $R$ and $S$, the canons in the canon class $Can(R, S)$ are complementary and admit $S$ as a metric class of order $k = (Per\ R \smile Per\ S) / Per\ R$.

We describe now a procedure of "tilling" a complementary canon based on a simple device we have called *elementary derivation* (see next section for an example). By definition, the latter means any of the following transformations applied to a pair $(R, S)$ of intervallically disjoint rhythmic classes:

- replacing $R$ by any $R' \in Rhyt$ satisfying the relations $R' + [Per\ R \smile Per\ S] = R$ and $R' \perp [Per\ R \smile Per\ S]$;
- replacing $S$ by any $S' \in Rhyt$ satisfying the relations $S' + [Per\ R \smile Per\ S] = S$ and $S' \perp [Per\ R \smile Per\ S]$.

The classes in a pair obtained by an application of an elementary derivation are still intervallically disjoint. Moreover, the composition of the two classes in the pair does not change under elementary derivation. Hence, by applying successive elementary derivations to the pair $(Grd\ \mathfrak{C}, Met\ \mathfrak{C})$ where $\mathfrak{C}$ is a complementary canon, the composer has the opportunity to till the canon $\mathfrak{C}$ by enlarging both its temporal dimension (the period of its ground class) as well as its spatial dimension (the number of the voices) *without changing its resultant class*. It turns in fact that there is a stronger invariant with respect to these transformations, which allows one to assert that, despite the apparently increasing complexity of the successively derived canons, all of them continue to keep (although in a hidden way) the simplicity of the starting pattern $(Grd\ \mathfrak{C}, Met\ \mathfrak{C})$. This invariant is provided by the minmax condensation.



https://biblioteca-digitala.ro

PROPOSITION 3.2. *Let $R$, $S \in Rhyt$ be such that $R \perp S$ and let $(R', S')$ be obtained from $(R, S)$ by elementary derivations. Then the minmax condensations of $Can(R, S)$ and of $Can(R', S')$ coincide.*

PROPOSITION 3.3. *Let $\mathfrak{C}$ be a complementary canon and let $Can(R_0, S_0)$ be the minmax condensation of $\mathfrak{C}$ represented via a normal pair. Then the pair $(Grd\ \mathfrak{C}, Met\mathfrak{C})$ is obtained from the normal pair $(R_0, S_0)$ by applying a finite number of successive elementary derivations.*

Thus, the conclusion of this section is that the true complexity of complementary canons is carried by those having maximal category. Once we know how to construct the latter, we have all the other by elementary derivations.

## 4. The structure of regular complementary canons

DEFINITION 4.1. *A regular complementary canon is a complementary canon whose resultant class is regular.*

We have seen in the preceding section that the notion of a complementary canon was related to the notion of intervallically disjoint rhythmic classes. Following the same idea, regular complementary canons are related to the notion of supplementary rhythmic classes to be introduced below.

DEFINITION 4.2. *Two rhythmic classes $R$, $S$ are called supplementary if $R \perp S$ and $R + S$ is regular.*

PROPOSITION 4.1. *For any canon $\mathfrak{C}$ the following conditions are equivalent:*

*i) $\mathfrak{C}$ is regular and complementary;*

*ii) $Grd\ \mathfrak{C}$ is supplementary to $Met\ \mathfrak{C}$;*

*iii) $Grd\ \mathfrak{C}$ is supplementary to some metric class admitted by $\mathfrak{C}$;*

*iv) $Grd\ \mathfrak{C}$ is supplementary to any metric class admitted by $\mathfrak{C}$.*

Since elementary derivation does not change the resultant class, it follows that we get a supplementary pair whenever we apply an elementary derivation to any supplementary pair of rhythmic classes. The simplest conceivable such pairs are those of the form $([t], [t])$ for some $t \in \mathbb{Q}_+$, which will be called *elementary*. A canon whose class equals $Can([t], [t])$ will also be called elementary.

DEFINITION 4.3. *A regular complementary canon is said to be constructible by elementary derivations if it can be represented as $Can(R, S)$ where the pair $(R, S)$ is obtained by applied a finite number of*

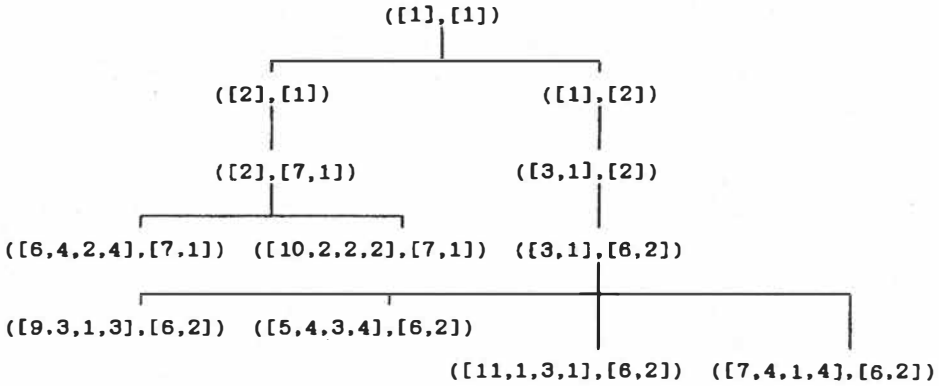


https://biblioteca-digitala.ro

*successive elementary derivations to some elementary pair.*

Taking into account the results of Section 3, we see that a canon is constructible by elementary derivations iff its minmax condensation is the class of an elementary pair.

Here are some examples of successive elementary derivations which start from the elementary pair ([1],[1]).




It is now the time to make clear the relation between supplementary sets and regular complementary canons we have spoken about in the Introduction.

DEFINITION 4.4. *Two subsets* M, N *of* $\mathbb{Z}_n$ *are called supplementary if every* $x \in \mathbb{Z}_n$ *can be uniquely written as* $y + z$ *with* $y \in$ M *and* $z \in$ N.

*Two translation classes of* $\mathbb{Z}_n$ *are called supplementary if they are the classes of two supplementary subsets of* $\mathbb{Z}_n$.

PROPOSITION 4.2. *Let* $R, S \in$ *Rhyt be given, let* $a$ = Div $R \wedge$ Div $S$ *and let* $b$ = Per $R \vee$ Per $S$. *Then* $R$ *and* $S$ *are supplementary rhythmic classes iff* $H_{a,b}(R)$ *and* $H_{a,b}(S)$ *are supplementary translation classes of* $\mathbb{Z}_n$, *where* $n = b/a$.

The relation we have just spoken about is thus clarified by the above result together with Proposition 4.1.

Thus, we see that seeking for regular complementary canons amounts to seeking for pairs of supplementary classes in $T(\mathbb{Z}_n)$ for $n$ an arbitrary integer $\geq 1$. Given a regular complementary canon $\mathfrak{C}$, set $a$ = Div *Res* $\mathfrak{C}$ and $b$ = Per *Grd* $\mathfrak{C}$. $\mathfrak{C}$ is of maximal category iff $H_{a,b}$(*Met* $\mathfrak{C}$) is nonperiodic; a translation class $M$ is said *periodic* if it is the class of some periodic subset M $\subset \mathbb{Z}_n$, the latter meaning that $t + M = M$ for some $t \in \mathbb{Z}_n \setminus \{0\}$. Since $H_{a,b}$(*Met* $\mathfrak{C}$) is always nonperiodic (because of $b$ = Per *Grd* $\mathfrak{C}$), we see that seeking for regular complementary



https://biblioteca-digitala.ro

canons of maximal category amounts to seeking for pairs of supplementary nonperiodic classes in $T(\mathbf{Z}_n)$.

Observe that $n$ can take here arbitrary large values, a fact which definitely distinguishes the rhythmic context from its pitch-class analog described in the Introduction, where $n$ was taking the only value 12. If in the pitch-class context we could still hope to be able to check the truth of some result by inspecting a finite (although lengthy) list of possibilities, such a verification is here no longer possible and the resort to the mathematical methods developed in [6] has become a strict necessity.

We know, according to Section 3, that the regular complementary canons which are constructible by elementary derivations are the regular complementary canons with the simplest conceivable structure. The next two theorems, which represent the main results in [6], show that such a constructibility is closely related to property of the numerical invariants described invariants described in Section 1 to be "not too complicated" numbers. They also show that the constructibility is closed related to the maximality of the category. In particular, they assert that *there exist nonelementary regular complementary canons of maximal category,* which is not an obvious fact insofar as the regular complementary canons of not too large size, which occur in most common situations, must obey those theorems, which strictly forbid their category to be maximal.

Before stating the theorems we introduce certain sets of positive integers (by a prime we mean any prime number $\geq 2$):

$$N_0 = \{p^k \mid p \text{ prime}, k \geq 0\};$$
$$N_1 = \{p^k q \mid p, q \text{ distinct primes}, k \geq 1\};$$
$$N_2 = \{p^2 q^2 \mid p, q \text{ distinct primes}\};$$
$$N_3 = \{p^k qr \mid p, q, r \text{ distinct primes}, k \in \{1, 2\}\};$$
$$N_4 = \{pqrs \mid p, q, r, s \text{ distinct primes}\};$$
$$N = \bigcup_{i=0}^{4} N_i .$$

THEOREM 4.1. *For every integer $m \geq 1$ the following conditions are equivalent:*

*i)* $m \in N_0$;

*ii) Every nonelementary regular complementary canon whose ground number or whose category equals m is not a canon of maximal category;*

*iii) Every regular complementary canon whose ground number or whose*



https://biblioteca-digitala.ro

*category equals m is constructible by elementary derivations.*

THEOREM 4.2. *For every integer* $n \geq 1$ *the following conditions are equivalent:*

*i)* $n \in \mathbf{N}$;

*ii) Every nonelementary regular complementary canon of modulus n is not a canon of maximal category;*

*iii) Every regular complementary canon of modulus n is constructible by elementary derivations.*

COROLLARY. *A regular complementary canon on* $p^k$ *voices (p prime,* $k \geq 1$*) is constructible by elementary derivations and it is not a canon of maximal category.*

By the remark following Propositions 4.2, it is seen that Theorems 4.1 and 4.2 are just the rhythmic interpretation of the next two theorems about supplementary sets.

THEOREM 4.3. *For every integer* $m \geq 1$ *the following conditions are equivalent:*

*i)* $m \in \mathbf{N}_0$;

*ii) For every integer* $n \geq 2$ *and every pair* M, N *of supplementary subsets of* $\mathbf{Z}_n$ *such that the number of elements in* M *equals m, it is true that at least one of the subsets* M, N *is periodic.*

THEOREM 4.4. *For every integer* $n \geq 2$ *the following conditions are equivalent:*

*i)* $n \in \mathbf{N}$;

*ii) In every pair of supplementary subsets of* $\mathbf{Z}_n$*, at least one of the subsets is periodic.*

The proof of the implications *ii)* $\Rightarrow$ *i)* in the above theorems are an immediate consequence of the following proposition:

PROPOSITION 4.3. *Suppose that* $n = p_1 p_2 n_1 n_2 n_3$ *with* $p_1$, $p_2$ *primes,* $n_i \geq 2$ *for* $1 \leq i \leq 3$ *and* $p_1 n_1$ *relatively prime to* $p_2 n_2$*. Then there are nonperiodic supplementary subsets* M, N *of* $\mathbf{Z}_n$ *such that the number of elements in* M, N *are* $n_1 n_2$ *and* $p_1 p_2 n_3$ *respectively.*

The proof of the above result is based on an algorithm which effectively constructs the sets in question. Since it is that algorithm which leads to the construction of regular complementary canons of maximal category, we would like to present it shortly. To this purpose, we first recall some algebraic concepts. Let G be a commutative group and H be a subgroup of G. The subsets of G in the translation class of G (hence, the sets of the form $x + H$ as $x$ ranges over G) are called the *cosets of* G *modulo* H. Such cosets are either equal or dis-



https://biblioteca-digitala.ro

joint, hence they form a partition of G. By *a set of representants of* G *modulo* H is meant any subset of G which meets every coset modulo H at one and only one element. We also recall that for every divisor $d$ of $n$ there is one and only one subgroup of $\mathbb{Z}_n$ having $n/d$ elements; it is denoted by $d\mathbb{Z}_n$.

The description of the algorithm follows; we are using the notations of Proposition 4.3.

- For $i = 1, 2$ choose any nonperiodic subset $M_i$ of representants of $(n/p_i n_i)\mathbb{Z}_n$ modulo its subgroup $(n/p_i)\mathbb{Z}_n$;
- Set $M = M_1 + M_2$;
- For $i = 1, 2$ choose any $x_i$ in $(n/p_1 n_1)\mathbb{Z}_n \setminus (n/p_i)\mathbb{Z}_n$ (set-theoretic difference) and set

$$N_1 = (n/p_1)\mathbb{Z}_n + ( ((n/p_2)\mathbb{Z}_n \setminus (0)) \cup \{x_1\} ),$$

$$N_2 = (n/p_2)\mathbb{Z}_n + ( ((n/p_1)\mathbb{Z}_n \setminus (0)) \cup \{x_2\} );$$

- Choose any set R of representants of $\mathbb{Z}_n$ modulo $n_3\mathbb{Z}_n$ and set $N = N_1 \cup (N_2 + (R \setminus n_3\mathbb{Z}_n))$.

Once we have found two supplementary nonperiodic subsets $M, N \subset \mathbb{Z}_n$, we may take any $a \in \mathbb{Q}_+$ and set $R = H^{-1}_{a,na}([M])$, $S = H^{-1}_{a,na}([N])$. Then $Can(R, S)$ is the class of a regular complementary canon of maximal category.

It follows from the above theorems that at least six voices are required to construct a nonelementary regular complementary canon of maximal category and that the least modulus of such a canon is 72. Thus, to construct one of the "simplest" regular complementary canon of maximal category we need to find two nonperiodic supplementary subsets of $\mathbb{Z}_{72}$. We give their construction in order to illustrate an application of the above described algorithm.

Take $p_1 = 2$, $p_2 = 3$, $n_1 = 2$, $n_2 = 3$, $n_3 = 2$, $n = 2$ so that $p_1 n_1$ is relatively prime to $p_2 n_2$ and $n = p_1 p_2 n_1 n_2 n_3 = 72$. The subgroups of $\mathbb{Z}_{72}$ to be needed in the following are:

$36\mathbb{Z}_{72} = \{0, 36\}$,

$24\mathbb{Z}_{72} = \{0, 24, 48\}$,

$18\mathbb{Z}_{72} = \{0, 18, 36, 54\}$,

$8\mathbb{Z}_{72} = \{0, 8, 16, 24, 32, 40, 48, 56, 64\}$

and $2\mathbb{Z}_{72}$, the subgroup with 36 elements.

Choose a nonperiodic set $M_1$ of representants of $18\mathbb{Z}_{72}$ modulo its subgroup $36\mathbb{Z}_{72}$:



https://biblioteca-digitala.ro

$$M_1 = \{0, 18\}.$$

Choose a nonperiodic set $M_2$ of representants of $8\mathbb{Z}_{72}$ modulo its subgroup $24\mathbb{Z}_{72}$:

$$M_2 = \{0, 32, 40\}.$$

Form M:

$$M = M_1 + M_2 = \{0, 18, 32, 40, 50, 58\}.$$

Choose $x_1$ in $18\mathbb{Z}_{72} \setminus 36\mathbb{Z}_{72}$: $x_1 = 18$.

Choose $x_2$ in $8\mathbb{Z}_{72} \setminus 24\mathbb{Z}_{72}$: $x_2 = 8$.

The set $R \setminus 2\mathbb{Z}_{72}$ is here a set consisting of a single element $y$ chosen from $\mathbb{Z}_{72} \setminus 2\mathbb{Z}_{72}$; we take $y = 9$.

Form

$$N_1 = \{0, 36\} + \{18, 24, 48\} = \{12, 18, 24, 48, 54, 60\}$$

and

$$N_2 = \{0, 24, 48\} + \{8, 36\} = \{8, 12, 32, 36, 56, 60\}.$$

Finally form N:

$$N = N_1 \cup (9 + N_1)$$

$$= \{12, 17, 18, 21, 24, 41, 45, 48, 54, 60, 65, 69\}.$$

The rhythmic classes corresponding to [N] and [M] via $H_{1,72}$ are

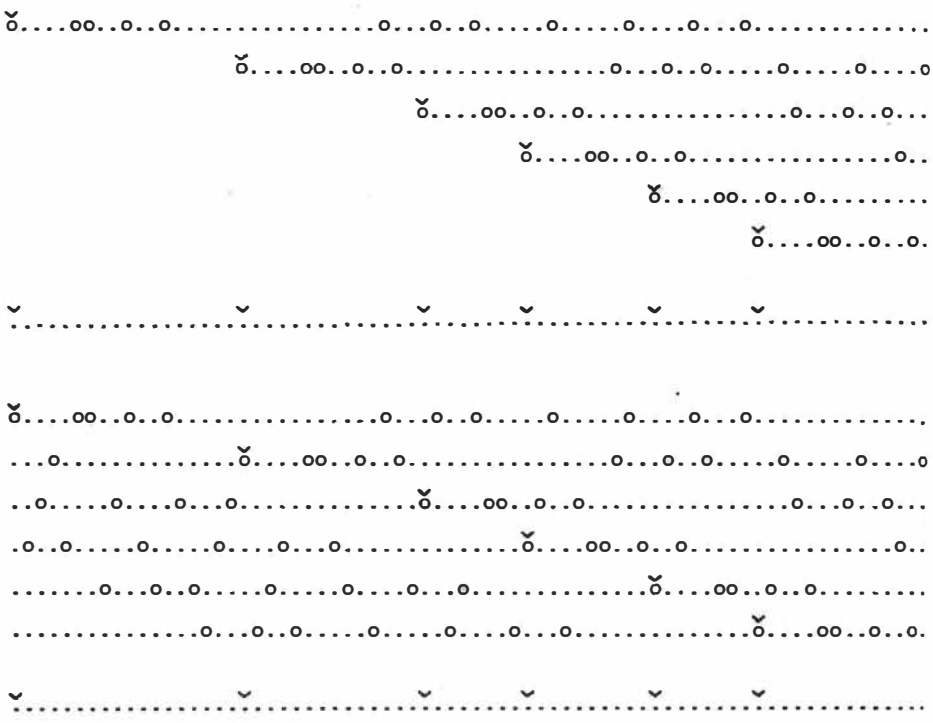
$$R = H_{1,72}^{-1}([N]) = [5, 1, 3, 3, 17, 4, 3, 6, 6, 5, 4, 15],$$

$$S = H_{1,72}^{-1}([M]) = [18, 14, 8, 10, 8, 14].$$

A regular complementary canon of maximal category whose class equals $Can(R, S)$ is presented below.



https://biblioteca-digitala.ro



The proof of the implications *i*) ⇒ *ii*) in the Theorems 4.3 - 4.4 are more elaborate and rely on the applications of the methods of Discrete Harmonic Analysis. The principle is the following: the fact that M and N are supplementary can be expressed in terms of convolution on the group $\mathbb{Z}_n$ as $\chi_M * \chi_N = C$, where $\chi_M$ and $\chi_N$ denote the characteristic functions of M and N respectively and C denotes the function identically one on $\mathbb{Z}_n$. By taking Fourier transforms we obtain $\chi_M\hat{}(\omega)\chi_N\hat{}(\omega) = 0$ for every $n$-th root of unity $\omega \neq 1$. As $\chi_M\hat{}(\omega)$ and $\chi_N\hat{}(\omega)$ are polynomials in $\omega$ with rational coefficients we take advantage of the irreducibility of the $n$-th cyclotomic polynomial in order to obtain that the equality $\chi_M\hat{}(\omega)\chi_N\hat{}(\omega) = 0$ implies stronger conditions on $\chi_M$ and $\chi_N$ which can be expressed in terms of convolution and have to be carefully analyzed. The reader is referred to [6] for the details.



https://biblioteca-digitala.ro

## REFERENCES

1. M. Babbit, *Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium*. Perspectives of New Music 1 (1962), 49-79.
2. S. Grigoriev and T. Müller, *Uchebnik polifonii* (A textbook on polyphony). Gos. muzycal´noe izd-vo, Moscow 1961.
3. D. Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Yale University Press, New Haven and London, 1987.
4. D. Vuza, *Classes modales partitionnanates*. Muzica 5 (1983), 45-47.
5. ————, *Sur le rythme périodique*. Revue Roumaine de Linguistique Pure et Appliquée 22, 1 (1985), 73-103. Reprinted in Musikometrika I (ed. M.G. Boroda), Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum 1988.
6. ————, *Supplementary Sets and Regular Complementary Canons*. Part One: Perspectives of New Music 29, 2 (1991), 22-49. Part Two: Perspectives of New Music 30, 1, (1992), 184-207. Part Three: Perspectives of New Music 30, 2 (1992), 102-125. Part Four: Perspectives of New Music 31, 1 (1993), 270-305.



https://biblioteca-digitala.ro

John Clough and Jack Douthett

# Hypertetrachords

## I. Introduction

We begin with the concept of the Western diatonic scale as the union of two tetrachords-an idea whose historical axiomatic status needs no elaboration here. In part II we generalize this concept in several ways, arriving at the *hypertetrachord*, a construct which shows promise both for comparison of existing scales and for compositional design. Part III deals with interactions between hypertetrachords and three other concepts: ambiguity (especially the ambiguous tritone), interval content, and maximal evenness. In order to tease out these interactions, we develop a dissection of the content vector based on diatonic as well as chromatic measure, and a formal definition of nth-order maximally-even sets. Part I V develops some special techniques in preparation for part V, where we conclude by generalizing our previous work on similarities between East Indian heptatonic scales and the Western diatonic scale.

## II. Hypertetrachords and their scales

Def. 2.1. In a universe of pitch-classes $U_c = \{0, 1, 2, \ldots, c - 1\}$, $c$ is the *chromatic cardinality*.

Def. 2.2. For $D_{c,d} = \{D_0, D_1, D_2, \ldots, D_{d-1}\} \subset U_c$, $d$ is the *diatonic cardinality*.

Ex. 2.1. Let $D_{12,7} = \{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$.

$H_1 = \{0, 2, 4, 5\}$

$H_2 = \{7, 9, 11, 0\} = \{7\} + H_1 \pmod{12}$

$H_1 \cup H_2 = D_{12,7}$

$H_1 \cap H_2 = \{0\}$ (The intersection is *as empty as possible*.)

Ex. 2.2. Let $D_{12,8} = \{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10\}$.

$H_1 = \{0, 1, 3, 4\}$

$H_2 = \{6, 7, 9, 10\} = \{6\} + H_1 \pmod{12}$

$H_1 \cup T_2 = D_{12,8}$

$H_1 \cap H_2 = \varnothing$ (The intersection is *as empty as possible*.)

Def. 2.3. Let $D_i, D_j \in D_{c,d}$. Then the *diatonic length (dlen)* from $D_i$ to $D_j$, written dlen($D_i$, $D_j$), is the smallest non-negative integer congruent to $j - i \pmod{d}$. If dlen($D_i$, $D_j$) = 1, the interval is called a *step interval*.



https://biblioteca-digitala.ro

Def. 2.4. Let $S$ be a subset of $D_{c,d}$. Then $S$ is *step-related* to $D_{c,d}$ if all but possibly one step interval in $S$ is a step interval in $D_{c,d}$.

Ex. 2.3. Let $D_{c,d} = \{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$. Then $\{0, 2, 4\}$ and $\{9, 11, 0\}$ are step-related to $D_{c,d}$, but $\{0, 2, 5\}$ is not step-related to $D_{c,d}$.

Def. 2.5. Let $D_i, D_j \in D_{c,d}$. Then the *chromatic length (clen)* from $D_i$ to $D_j$, written clen($D_i$, $D_j$), is the smallest non-negative integer congruent to $D_j - D_i \pmod{c}$.

Def. 2.6. A pcset $S$ has a *hypertetrachordal structure of the first kind* if there exist two transpositionally equivalent subsets both step-related to $S$, called *hypertetrachords of the first kind*, whose union is $S$ and whose intersection is as empty as possible.

Ex. 2.4. Let $D_{12,5} = \{0, 2, 5, 7, 10\}$.

$H_1 = \{0, 2, 5\}$

$H_2 = \{5, 7, 10\} = \{5\} + H_1$

$H_1 \cup H_2 = D_{12,5}$

$H_1 \cap H_2 = \{5\}$ (The intersection is *as empty as possible.*)

Def. 2.7. A pscet has a *hypertetrachordal structure of the second kind* if the conditions of Def 2.6 are fulfilled, except that the two transpositionally equivalent subsets are not step-related to $S$.

Theorem 2.1. Suppose $D_{c,d}$ has a hypertetrachordal structure of the first kind.

(1) If $d$ is odd then the multiplicity of one of the distinct clens of the step intervals of $D_{c,d}$ must be odd, and the mutiplicities of the other clens must be even.

(2) If $d$ is even then either there are precisely two distinct clens among the step intervals of $D_{c,d}$ that have odd multiplicities, or all the clens of the step intervals have even multiplicity.



https://biblioteca-digitala.ro

## III. Maximally Even, Hyperdiatonic, and Indian Grama scales

Def. 3.1. The *spectrum* of a dlen is the set of clens corresponding to that particular dlen. We write $\langle I \rangle = \{i_1, i_2, \ldots, i_n\}$ to indicate that the spectrum of dlen $I$ is $\{i_1, i_2, \ldots, i_n\}$.

Ex. 3.1. For $D_{12,7} = \{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$,

$\langle 1 \rangle = \{1, 2\}, \langle 2 \rangle = \{3, 4\}, \langle 3 \rangle = \{5, 6\}$
$\langle 4 \rangle = \{6, 7\}, \langle 5 \rangle = \{8, 9\}, \langle 6 \rangle = \{10, 11\}$

Def. 3.2. $D_{c,d}$ is *maximally even* (ME) if every spectrum consists of a single integer or two consecutive integers. We write $M(c,d)$ to represent the set of all ME sets with parameters $c$ and $d$.

Def. 3.3. If a clen is in two or more interval spectrums we say it is an *ambiguous* clen.

Def. 3.4 (after Jay Rahn). Given $D_p, D_q, D_r, D_s \in D_{c,d}$, if dlen($D_p$, $D_q$) $\neq$ dlen($D_r$, $D_s$) and clen($D_p$, $D_q$) = clen($D_r$, $D_s$), that is a case of *ambiguity*.

Def. 3.5. A *tritone* $\{D_i, D_j\}$ is a two-element subset of $D_{c,d}$ such that clen($D_i$, $D_j$) = $c/2$. The tritone is defined only for $c$ even.

Def. 3.6. The *spectrum of a set* $D_{c,d}$, written spec($D_{c,d}$), is the multiset of all elements in the interval spectrums of the set, including their multiplicity.

Ex. 3.2. If $D_{c,d} = \{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$ (the diatonic set), then spec($D_{c,d}$) = {1, 2, 3, 4, 5, 6, 6, 7, 8, 9, 10, 11}.

Def. 3.7. The multiset $C_c = \{0, 1, 2, \ldots, c-1)$ is the *chromatic multiset.*

Def. 3.8. *Min-c*, written $\underline{M(c)}$, is the set of all ME sets whose set spectrums are the smallest multisets that properly contain $C_c$.



https://biblioteca-digitala.ro

Theorem 3.1. Let $D_{c,d}$ be a ME set. Then the following conditions are equivalent:

(1) $D_{c,d}$ has precisely one ambiguity.
(2) $D_{c,d}$ has precisely one ambiguous clen.
(3) $D_{c,d}$ has precisely one ambiguous tritone.
(4) $D_{c,d}$ has precisely one tritone and $d \neq 2$.
(5) $c = 2(d-1)$ and $(c, d) = 1$ ($c$ and $d$ are coprime)
(6) $c = 2(d-1)$ and $d$ is odd.
(7) $c = 2(d-1)$ $c \equiv 0 \pmod 4$.
(8) $D_{c,d}$ has precisely two intervals of clen 1 and $c \equiv 0 \pmod 4$.
(9) $M(c, d) = \underline{M}(c)$ and $c \equiv 0 \pmod 4$.
(10) The cardinality of spec($D_{c,d}$) is $c + 1$

Def. 3.9. $D_{c,d}$ is a *hyperdiatonic* set if is satisfies any one of the conditions in theorem 3.1.

Def. 3.10. Let $c, d, m, N$ be integers such that $0 \leq N < d \leq c$. The *J-function* with these parameters is given by

$$J^m_{c,d}(N) = \left\lfloor \frac{cN + m}{d} \right\rfloor.$$

Def. 3.11. Let $c, d, m$ be as above. Then the *J-set* with these parameters is given by

$$J^m_{c,d} = \{J^m_{c,d}(0), J^m_{c,d}(1), J^m_{c,d}(2), \cdots, J^m_{c,d}(d-1)\}.$$

Theorem 3.2. $D_{c,d}$ is a ME set if and only if there exists an $m$, $0 \leq m \leq c - 1$, such that

$$D_{c,d} = J^m_{c,d}$$

Theorem 3.3. For a given $c$ and $d$, all ME sets are equivalent under transposition and inversion.



https://biblioteca-digitala.ro

Theorem 3.4. Let $d \geq 4$. The following statements are equivalent:

(1) $D_{c,d}$ is a hyperdiatonic set.
(2) The following conditions hold for $D_{c,d}$:
  (a) $D_{c,d}$ has a hypertetrachordal structure of the first kind.
  (b) $D_{c,d}$ has precisely one ambiguity.
  (c) Step intervals come in two consecutive integer sizes.
(3) The following conditions hold for $D_{c,d}$:
  (a) $D_{c,d}$ has a hypertetrachordal structure of the first kind.
  (b) $D_{c,d}$ has precisely one tritone.
  (c) Step intervals come in two consecutive integer sizes.

Def. 3.12. Suppose $c > d_1 > d_2 > \ldots > d_n$, $0 \leq m_1 \leq c - 1$, and $0 \leq m_{i+1} \leq d_i - 1$ for $1 \leq i \leq n - 1$ and $0 \leq N \leq d_n - 1$. Then the $n$th order $J$-function with these parameters is defined as follows:

$$J^{m_1,m_2,\cdots,m_n}_{c,d_1,d_2,\cdots,d_n}(N) = J^{m_1}_{c,d_1}\left(J^{m_2}_{d_1,d_2}\left(\cdots J^{m_n}_{d_{n-1},d_n}(N)\cdots\right)\right).$$

Def. 3.13. Let $c$, $d_i$, and $m_i$ be as above. The the $n$th order ME set with these parameters is given by

$$J^{m_1,m_2,\cdots,m_n}_{c,d_1,d_2,\cdots,d_n} = \left\{J^{m_1,m_2,\cdots,m_n}_{c,d_1,d_2,\cdots,d_n}(0), J^{m_1,m_2,\cdots,m_n}_{c,d_1,d_2,\cdots,d_n}(1), \cdots, J^{m_1,m_2,\cdots,m_n}_{c,d_1,d_2,\cdots,d_n}(d_n - 1)\right\}$$

**Figure 3.1: Ancient Indian heptatonic sets and their step interval sequences.**

| Scale | PC-Set | Step Interval Sequence |
|---|---|---|
| sa-grāma | {0,3,5,9,13,16,18} | (3244324) |
| ma-grāma | {0,3,5,9,12,16,18} | (3243424) |
| sa-grāma altered | {0,3,7,9,13,16,20} | (3424342) |
| ma-grāma altered | {0,3,7,9,12,16,20} | (3423442) |



https://biblioteca-digitala.ro

## IV. Multiplicity and consecutive integer sequences

Def. 4.1. Let $d$ be a positive integer. The set

$$\mathcal{F}(d)=\left\{(a_0a_1\cdots a_n)\mid a_k \text{ is a positive integer. } n\geq 0, \text{ and } \sum_{k=0}^{n} a_k = d\right\}$$

is called the $d$-family of multiplicity sequences.

**Figure 4.1 : Sequences in $\mathcal{F}(5)$.**

| | |
|---|---|
| **1 element sequences** | (5) |
| **2 element sequences** | (14),(23),(32),(41) |
| **3 element sequences** | (113),(131),(122),(212),(221)(311) |
| **4 element sequences** | (1112),(1121),(1211),(2111) |
| **5 element sequences** | (11111) |

Def. 4.2. Let $c \geq d$ be positive integers. The set

$$\mathcal{F}(c,d)=\{(A,B)\mid A\in\mathcal{F}(d), B \text{ is a CI sequence. and } A\cdot B=c\}$$

is called the $(c, d)$-family of sequence pairs.

The following definition is equivalent to def. 4.2.

Def. 4.2a. Let $c \geq d$ be positive integers, and let $r$ be the smallest non-negative integer such that $r \equiv c \pmod{d}$. Then the set

$$\mathcal{F}(c,d)=\{(A,B)\mid A\in P_{d-r}(d), B \text{ is a CI sequence. and } A\cdot B=c\}$$

is called the $(c, d)$-family of sequence pairs.



https://biblioteca-digitala.ro

**Figure 4.2: The partitioning of $\mathcal{F}(5)$.**

| $P_1(5)$ | $P_2(5)$ | $P_3(5)$ | $P_4(5)$ | $P_5(5)$ |
|---|---|---|---|---|
| (14) | (23) | (32) | (41) | (5) |
| (221) | (311) | (113) | (122) | (131) |
| (1112) | (1121) | (1211) | (2111) | (212) |
| | | | | (11111) |

**Figure 4.3: The partitioning of $\mathcal{F}(7)$.**

| $P_1(7)$ | $P_2(7)$ | $P_3(7)$ | $P_4(7)$ | $P_5(7)$ | $P_6(7)$ | $P_7(7)$ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| (16) | (25) | (34) | (43) | (52) | (61) | (7) |
| (241) | (331) | (115) | (124) | (133) | (142) | (151) |
| (322) | (412) | (421) | (511) | (214) | (223) | (232) |
| (1132) | (1141) | (1231) | (1321) | (1411) | (1114) | (313) |
| (1213) | (1222) | (1312) | (2131) | (2221) | (2311) | (1123) |
| (4111) | (2113) | (2122) | (2212) | (3112) | (3121) | (3211) |
| (12211) | (13111) | (11113) | (11122) | (11131) | (11221) | (21112) |
| (21121) | (21211) | (22111) | (31111) | (11212) | (12112) | (12121) |
| (111112) | (111121) | (111211) | (112111) | (121111) | (211111) | (11311) |
| | | | | | | (1111111) |

**Figure 4.4: The sequence pairs in $\mathcal{F}(12.7)$.**

| $A$ | $B$ |
|---|---|
| (1,1,1,1,2,1) | (-1,0,1,2,3,4) |
| (2,1,2,1,1) | (0,1,2,3,4) |
| (1,3,1,1,1) | (0,1,2,3,4) |
| (2,1,1,3) | (0,1,2,3) |
| (1,2,2,2) | (0,1,2,3) |
| (1,1,4,1) | (0,1,2,3) |
| (4,1,2) | (1,2,3) |
| (3,3,1) | (1,2,3) |
| (2,5) | (1,2) |



https://biblioteca-digitala.ro

## V. Scale Axioms

Theorem 5.1. $D_{12,7}$ is a diatonic set if and only if the following conditions hold:

(1) $D_{12,7}$ has a tetrachordal structure
(2) $D_{12,7}$ has precisely one tritone.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{12,7}$ are consecutive integers.

Theorem 5.2. $D_{22,7}$ is a *grāma* set if and only if the following conditions hold:

(1) $D_{22,7}$ has a tetrachordal structure
(2) $D_{22,7}$ has precisely one tritone.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{22,7}$ are consecutive integers.

Theorem 5.3. Let $d \geq 3$. Then $D_{12,d}$ is a diatonic set if and only if the following conditions hold:

(1) $D_{12,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{12,d}$ has precisely one tritone.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{12,d}$ are consecutive integers.

Examples 5.1. The sets

$D_{22,9} = \{0, 1, 4, 7, 10, 12, 13, 16, 19\}$
$D_{22,9} = \{0, 1, 3, 6, 9, 13, 14, 16, 19\}$
$D_{22,9} = \{0, 1, 3, 6, 10, 12, 13, 15, 18\}$

satisfy the three conditions

(1) $D_{22,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{22,d}$ has precisely one tritone.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{22,d}$ are consecutive integers.

However they are not *grāma* sets.



https://biblioteca-digitala.ro

Theorem 5.4. $D_{12,d}$ is a diatonic set of and only if the following conditions hold:

(1) $D_{12,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{12,d}$ has precisely one ambiguity.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{12,d}$ are consecutive integers.

Conjecture 5.1. $D_{22,d}$ is a *grāma* set if and only if the following conditions hold:

(1) $D_{22,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{22,d}$ has precisely one ambiguity.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{22,d}$ are consecutive integers.

***FIRST SET OF SCALE AXIOMS***

(1) $D_{c,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{c,d}$ has precisely one ambiguity.
(3) The distict clens of the step intervals of $D_{c,d}$ are consecutive integers.

Conjecture 5.2. The following are equivalent:

(1) $D_{22,d}$ is a *grama* set.
(2) The following conditions hold for $D_{22,d}$ :
  (a) $D_{22,d}$ has a hypertetrachordal structure.
  (b) $D_{22,d}$ has precisely one tritone.
  (c) $D_{22,d}$ is a second-order ME set.
(3) The following conditions hold for $D_{22,d}$ :
  (a) $D_{22,d}$ has a hypertetrachordal structure.
  (b) $D_{22,d}$ has precisely one ambiguity.
  (c) $D_{22,d}$ is a second-order ME set.

***SECOND SET OF SCALE AXIOMS***

(1) $D_{c,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{c,d}$ has precisely one tritone.
(3) Given (1) and (2), $D_{c,d}$ is a minimally-iterated ME set.

***THIRD SET OF SCALE AXIOMS***

(1) $D_{c,d}$ has a hypertetrachordal structure.
(2) $D_{c,d}$ has precisely one ambiguity.
(3) Given (1) and (2), $D_{c,d}$ is a minimally-iterated ME set.



https://biblioteca-digitala.ro

Conjecture 5.3. If $D_{c,d}$ satisfies the conditions in either the second or third set of scale axioms, then the cadinality of the parent set of $D_{c,d}$ (the ME or iterated ME set next to $D_{c,d}$ in the hierarchical chain) is equal to $2(d - 1)$. Further, if the charmatic cardinality is $c \equiv 6 \pmod 8$, then there is one intermediate set whose cardinality is $e = c/2 + 1$.

Parting question: Are any or all of these sets of scale axioms equivalent?

**Figure 5.1: Applicable sequence pairs in $\mathcal{F}(12,7)$ and their implications.**

| A | B | Tetrachord Structure | Single Tritone |
|---|---|---|---|
| (3,3,1) | (1,2,3) | NO (THM 2.1) | - |
| (4,1,2) | (1,2,3) | YES (e.g. 131132) | NO |
| (2,5) | (1,2) | YES (DIATONIC SETS) | YES |

**Figure 5.2: Sequence pairs in $\mathcal{F}(22,7)$ and their implications.**

| A | B | Tetrachord Structure | Single Tritone |
|---|---|---|---|
| (2,1,1,1,1,1) | (1,2,3,4,5,6) | NO (THM 2.1) | - |
| (1,1,2,2,1) | (1,2,3,4,5) | NO (THM 2.1) | - |
| (1,2,1,1,2) | (1,2,3,4,5) | NO (THM 2.1) | - |
| (1,1,1,4) | (1,2,3,4) | NO (THM 2.1) | - |
| (3,1,2,1) | (2,3,4,5) | NO (THM 2.1) | - |
| (2,3,1,1) | (2,3,4,5) | NO (THM 2.1) | - |
| (2,2,3) | (2,3,4) | YES (GRĀMAS) | YES |
| (1,4,2) | (2,3,4) | YES (e.g. 3343342) | NO |
| (6,1) | (3,4) | YES (3333334) | NO |



https://biblioteca-digitala.ro

# PERSONAE

**Eytan Agmon**

B.Mus. (piano and theory), Jerusalem Rubin Academy of Music, 1976; Ph.D. (music theory), City University of New York, 1986, Senior Lecturer of music theory, Department of Musicology, Barllan University, Israel. Author of articles on the theory and analysis of tonal music which appeared in **Journal of Music Theory, Music Perception, Musikometrika, In Theory Only, Israel Studies in Musicology, Interface**, and **Theory and Practice**.

**John Clough**

John Clough is Frederick and Alice Slee Professor of Music Theory at the State University of New York at Buffalo, New York, USA. He formerly taught at the University of Michigan and Oberlin College (Ohio, USA). His papers have been published in several journals including **Journal of Music Theory, Perspectives of New Music**, and **Music Theory Spectrum**. His current work involves unifying the theory of scales with atonal set theory.

**Jack Douthett**

Jack Douthett teaches mathematics at Albuquerque Community College, Albuquerque, New Mexico, USA. He is a doctoral candidate in mathematics at the University of New Mexico in Albuquerque. His musical articles have appeared in **Journal of Music Theory** and **Music Theory Spectrum**. Douthett has extensive experience as a classical guitarist. He is currently working on the application of recent music theory to problems in physics.

**Anatol Vieru**

Anatol Vieru composed 120 works and was granted by the Koussevitzky Foundation (Washington), Prizes "Reine Marie José" (Genève), "Herder" (Vienna) a.o. He teaches composition at the Bucharest Academy of Music. Major publications: **Cartea modurilor, I** (1980), **The Book of Modes, I-II** (1993).

**Dan Tudor Vuza**

Degree in Mathematics in 11979 by the University of Bucharest. Doctor degree in 1984 by the same university. Senior researcher at the Institute of Mathematics and member of the Committee for Functional Analysis of the Mathematical Division of the Romanian Academy. The Prize Simion Stoilow by the Romanian Academy in 1987. Over 50 research papers in Functional Analysis and Mathematical Theory of Music, particularly conceming the applications of Discrete Harmonic Analysis to the study of periodic rhythms. The latter published in **Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées, Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée, Muzica, Tribuna Musicologica** (Romania), **Musikometrika** (Germany) and **Perspectives of New Music** (U.S.A.).



https://biblioteca-digitala.ro

## ANIVERSĂRI

# UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA - 75 ANI

## Arhiva Societăţii Compozitorilor Români

*Întreaga existenţă a Societăţii Compozitorilor Români, apoi a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România este o admirabilă afirmare a cutezanţei, inteligenţei, fanteziei, forţei de creaţie, spiritului organizatoric şi elanului patriotic puse în slujba unui temerar ideal, şcoala muzicală românească, componentă indeniabilă a patrimoniului universal.*

*Împlinindu-se în acest an binecuvântat, 1995, 75 ani de la crearea* ***Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România****, 75 de ani în care s-a înălţat o impunătoare trezorerie a artei sunetelor, printr-o neîntreruptă activitate desfăşurată pe trasee diferite, revista MUZICA, ea însăşi creaţia acestei zămisliri minunate, îşi propune să ridice la lumină câteva din momentele dramatice prin care a trecut, demonstrându-se că "duhul melodiei tradiţionale poate supravieţui în muzica modernă", că făuritorii ei au fost însufleţiţi de o credinţă, de un ideal, de o estetică.*

*Concret, scoatem din colbul uitării, publicăm pentru întâia oară, dezbaterile purtate în organismul compozitorilor, care acum sunt file de istorie, axate pe coordonatele diacronice fundamentale, fiind încărcate de substanţă, patos, învăţăminte.*

*Am selectat pentru început singura întrunire a Comitetului de conducere al* ***Societăţii Compozitorilor Români****, care s-a păstrat stenografiată, consacrată discutării* ***Memoriului*** *înaintat de către Tiberiu Brediceanu, în care îşi exprima poziţia critică faţă de uriaşa personalitate a lui Béla Bartók, mai exact, atitudinea acestuia faţă de muzica populară românească, raporturile cu muzica noastră, într-un moment dificil, după un incident muzical de proporţii petrecut la Timişoara, în care, e adevărat, nu a fost decât indirect implicat.*

*Dezbaterea, discuţia tensionată care a avut loc la 18 februarie 1934 s-a axat pe* ***Memoriul*** *unuia dintre membrii de frunte ai componisticii româneşti, prin care acesta cerea Societăţii să nu se antreneze în organizarea, în acel moment, a unui concert de autor Béla Bartók în capitala Banatului, deoarece atmosfera de acolo nu-i era deloc favorabilă. Într-adevăr, exista un curent potrivnic unei manifestări muzicale de rezonanţă ungurească în urma scandalului şi reacţiei negative la concertul* ***Orchestrei Municipale****, dirijat de Radu Urlăţeanu, personaj ciudat; în programul acestuia figurase şi* ***Psalmus Hungaricus*** *de Zoltan Kodaly, primit cu ovaţii de numărul mare al maghiarilor aflaţi în sală, ceea ce i-a făcut pe români să interpreteze*



https://biblioteca-digitala.ro

că se petrece acolo o manifestaţie iredentistă. Presa românească a reacţionat vehement, dirijorul a fost destituit şi orchestra chiar desfiinţată. După un an Radu Urlăţeanu s-a sinucis.

Anterior organizării concertului, de fapt, fuseseră programate mai multe concerte şi în alte oraşe, chiar şi la Budapesta, **Societatea Compozitorilor Români** fusese contactată de către Radu Urlăţeanu ca să colaboreze, să fie unul dintre patronii concertelor. Erau programe în care figurau autori români şi Béla Bartók, membru marcant al **Societăţii Compozitorilor Români**.

De bună seamă, existau şi alte motive, semnalate în **Memoriul** înaintat de Tiberiu Brediceanu, stăruitor somat de bănăţeni să-şi atenţioneze colegii din **Societate** să nu se alăture respectivei iniţiative, pentru a nu face jocul destabilizator al adversarilor. În cele din urmă, Comitetul, când a înţeles complexitatea situaţiei, şi-a retras acordul dat.

Chiar în ziua când se discuta şi se asculta **Memoriul**, Béla Bartók se afla la Bucureşti, în calitate de invitat să conferenţieze la Sala "Dalles" despre **Posibilităţile de utilizare a muzicii populare în muzica savantă**, iar a doua zi afişele, prezente pretutindeni, anunţau recitalul celebrului muzician. Constantin Brăiloiu, care îl invitase, nu putea sub nici un pretext să suspende conferinţa. De altfel, Tiberiu Brediceanu nu o cerea răspicat, ba apoi, şi-a exprimat acordul, deşi continua să fie suspicios, convins că opiniile lui Béla Bartók despre folclorul românesc nu mai erau aceleaşi ca înainte.

Discuţiile purtate sunt incitante, extrem de vii, încărcate de nerv, de patriotism. Cum participanţii fac parte din elita culturii româneşti, nu credem că este necesar să-i prezentăm.

Curios, în final, toţi vorbitorii au câştig de cauză, deşi poziţiile lor sunt divergente pe alocuri şi, totuşi, convergente în faţa idealului de muzică românească.

Ceea ce trebuie precizat este că stenograma, păstrată în registrul Nr.2 de Procese Verbale ale Comitetului **Societăţii Compozitorilor Români** în manuscris, a fost realizată de H.H. Stahl, stenograful Parlamentului României. Cu toate acestea, Tiberiu Brediceanu s-a declarat nesatisfăcut de felul cum au fost consemnate intervenţiile, corectându-şi, adăugându-şi cuvinte din când în când, ceea ce a fost criticat în şedinţa Comitetului din 13 octombrie 1934, afirmându-se că a modificat uşor şi cele spuse de Preşedintele George Enescu. Nu am avut la dispoziţie versiunea corectată de Tiberiu Brediceanu. Din păcate, melodiile populare exemplificate aici, ritmurile nu au fost notate.

Chiar dacă admitem că textul pus la dispoziţia cititorului nu redă cu maximă fidelitate ce s-a spus, el este garantat şi autorizat de înscrierea sa în Registrul Societăţii, purtând semnăturile participanţilor.

Mai trebuie arătat că, în periodicele româneşti din acea vreme, se întâlnesc nu numai articole ori studii admirative la adresa lui Béla Bartók ci şi acuzaţii întinse că a abdicat de la tezele sale dinainte de 1920, referitoare la atributele muzicii populare româneşti, de care a fost atât de ataşat. Ar fi suficient să amintim doar articolele profesorului Coriolan Petreanu. Pe de altă parte, Constantin Brăiloiu duce o intensă campanie pentru traducerea studiilor savantului ungur în limba română, publicându-le sistematic.

Iată, aşadar, câteva elemente care, sperăm, vor facilita lectura acestei furtunoase discuţii din sânul forului suprem al **Societăţii Compozitorilor Români**, relevantă şi încărcată de simboluri.

**Octavian L.Cosma**



https://biblioteca-digitala.ro

# Proces-Verbal

## Şedinţa Comitetului din 18 februarie 1934

Sunt prezenţi D-nii:
George Enescu - preşedinte
I.Nonna Otescu - vicepreşedinte
C.Brăiloiu - secretar general
S.Nicolescu - casier central
T.Brediceanu
A.Alessandrescu
I.Chirescu
G.Enacovici
M.Jora
Th.Rogalski

Asistă D-nii: Avram Imbroane, Secretar General al Ministerului Cultelor, Inspector Nedelcu, M.Constantinescu, directorul biroului de percepere, Devesel, avocat, St.Popescu şi C.Nottara.

Şedinţa se deschide la orele 11,30.

**D-l C.Brăiloiu**: Domnilor, deşi este o simplă adunare a comitetului, întrunirea noastră are un aspect neobişnuit. O să înţelegeţi numaidecât de ce: fiindcă chestiunea pe care o discutăm mi s-a părut că ar fi comportat de fapt o adunare generală, care nu s-a putut întruni în timpul scurt care ne-a stat la dispoziţie. Pe de altă parte, dat fiind că este vorba de o chestiune principală, care priveşte în genere toată activitatea şi toate tendinţele activităţii noastre, iarăşi era bine ca cei mai mulţi dintre membri să poată lua cunoştinţă de acest lucru. Şi cum în această chestiune Ministerul Cultelor este interesat şi ne-a adus aceasta la cunoştinţă, am rugat şi pe D-l Secretar General şi pe D-l Nedelcu să ne facă plăcerea de-a asista la aceste dezbateri, ca să le poată aprecia sinceritatea.

Iată, D-lor, despre ce este vorba. Societatea Compozitorilor ştiţi că întotdeauna a căutat o apropiere cu şcolile muzicale tinere din străinătate. Această politică, dacă putem să-i zicem aşa, s-a făcut încă de foarte multă vreme. Am avut astfel concerte poloneze în România, româneşti în Polonia; italiene în Bucureşti, române la Roma; am avut concerte cehe în Bucureşti şi româneşti la Praga; franţuzeşti în Bucureşti ş.a.m.d. Ştiţi deasemeni că întotdeauna am căutat să dăm cât mai mult interes chestiunilor care au un caracter naţional, cum ar fi muzica populară, şi anul acesta vroim să supunem publicului şi problema muzicii bisericeşti orientale, care devine din ce în ce de-o însemnătate mai mare. Din toate aceste motive am aranjat anul acesta şi o serie de 3 (trei) conferinţe. Una trebuia să privească muzica populară, una muzica bisericească şi una care a fost într-o oarecare măsură "oportună", căci avem legături cu persoana care trebuia să o ţină; era o conferinţă despre muzica mecanică, ce trebuia ţinută de Vuillermoz, care ne-a făcut, nouă Românilor, nenumărate servicii în străinătate. Pentru prima din aceste conferinţe, ne-am gândit să-l aducem pe un membru al nostru, destul de cunoscut, care este D-l Béla Bartók, o somitate incontestabilă în această materie. Vă aduceţi de altfel aminte că



https://biblioteca-digitala.ro

în primul concert dat de Societatea Compozitorilor, figura Béla Bartók, care a cântat alături de maestrul Enescu, în sala Ziariştilor, acum vreo zece ani.

În acelaşi timp am primit o întâmpinare din partea Primăriei oraşului Timişoara, care ne spunea că, profitând de prezenţa D- lui Bartók la Bucureşti, ar fi de părere să se facă un concert românesc la Timişoara, un concert de muzică românească, dirijat în parte de unul de ai noştri de la Bucureşti şi cu concursul D- lui Bartók. Lucrul ni s-a părut foarte îmbucurător şi am consimţit. În acelaşi timp, aceeaşi orchestră a oraşului Timişoara avea de gând să aşeze pe casa unde s-a născut Bartók în Sânnicolau Mare - o placă comemorativă, spunând că acolo s-a născut Bartók şi ne ruga cu ocazia aceasta, a concertului, fiind şi noi acolo, să permitem ca numele nostru să figureze pe această placă. Am discutat chestiunea şi am găsit foarte normal să aprobăm acest lucru. Între timp am primit întâmpinarea D-lui Brediceanu, membru în comitetul nostru, de la Braşov. Această întâmpinare o să v-o citesc.

**D-l T.Brediceanu**: Îmi daţi voie: această întâmpinare aş vrea să o citesc eu şi la fiecare moment să dau explicaţiunile necesare, pentru că atunci merge mai uşor.

**D-l C.Brăiloiu**: Adaug că pe de altă parte am fost chemaţi să dăm informaţiuni, ceea ce am şi făcut, ducându-ne la Minister, la D-l Secretar General, care ne-a spus că D-l Ministru şi Primăria Timişoarei consideră atât concertul cât şi aşezarea plăcii ca neoportune din punct de vedere naţional. Am răspuns, bineînţeles, imediat că nu înţelegem şi nu vrem să ne amestecăm în hotărârile Ministerului şi ale Primăriei şi dacă ni se va face cunoscut că Ministerul nu este de acord cu aceste două manifestări, noi o să le părăsim.

**D-l I.Nonna Otescu**: Sau Primăria!

**D-l C.Brăiloiu**: O autoritate de stat oarecare. Suntem deci gata să renunţăm a ne amesteca. Adică, nu mai facem concert românesc, nici nu permitem ca numele nostru să figureze pe placă. În ceea ce priveşte conferinţa de la Bucureşti, motivele rămân altele şi aceasta nu poate să fie părăsită.

Acum, să vedeţi: se ridică aci o chestiune care priveşte pe unul dintre membrii noştri, căci D-l Bartók încă de la înfiinţare a fost un membru al nostru. Vedeţi importanţa acestei chestiuni. Este deci vorba de un membru al nostru care este acuzat, după cum o să vedeţi din memoriul D-lui Brediceanu, că are o atitudine împotriva Românilor, opinie pe care, până la proba contrarie, nu o împărtăşim. Am rugat deci pe D-l Brediceanu să vie să spună din viu grai care îi sunt argumentele, iar pe D-l Secretar General să vie în comitet să audă argumentele şi contraargumentele iar Dvs., D-lor, care nu sunteţi membri în comitet, să asistaţi, căci chestiunea ne interesează pe fiecare din noi.

Aşadar, cedez cuvântul D-lui Brediceanu.

**D-l Brediceanu**: Vă mulţumesc D-lor, că îmi daţi voie să iau cuvântul la chestiunea sugerată de D-l Brăiloiu. Ţin să aduc mulţumirea mea, înainte de toate, D-lui Secretar General, Avram Imbroane, care ia parte la această şedinţă, căreia i-a dat un caracter românesc, mai mult curat românesc, ca să zic aşa, izvorât din interesul pe care îl poartă muzicii noastre naţionale, în general luat şi care nu se îndreaptă în contra unei persoane sau a două persoane care sunt vizate în memoriul meu către Soc.Compozitorilor. Aceştia sunt numai exemple pentru o



https://biblioteca-digitala.ro

şcoală întreagă care, în timpul din urmă, s-a făcut în Ungaria şi care este îndreptată împotriva interesului muzicii noastre naţionale. Să-mi daţi voie să vă citesc memoriul meu şi să vă arăt că memoriul acesta l-am făcut nu numai din iniţiativa mea proprie, ci din iniţiativa mai multora care urmăresc chestiunea muzicii noastre în Ardeal.

(citeşte) "Am citit în "Dimineaţa", că Societatea noastră intenţionează" să aşeze la 25 l. c. în Com.Sân.Nicolaul Mare, în cadrul unor mari serbări, o placă comemorativă pe casa în care s-a născut Béla Bartók."

**D-l C.Brăiloiu**: Nu este dat de noi comunicatul. Nici nu l-am cunoscut.

**D-l Brediceanu**: Comunicatul este publicat în "Dimineaţa".

**D-l C.Brăiloiu**: Nu l-am văzut, că l-aş fi dezminţit.

**D-l Brediceanu**: (citeşte) "Cred că această sărbătorire, în actualele critice împrejurări prin care trece ţara noastră, e un lucru cu desăvârşire greşit şi iată de ce:

Sunt numai câteva zile de când o orchestră din Timişoara - desigur aceeaşi care s-a angajat să execute programul muzical şi la proiectata sărbătorire a D-lui Bartók - studiind bucata simfonică de Z.Kodály, **Psalmus Hungaricus**, care nu este nici mai mult, nici mai puţin, decât plângerea ungurilor pentru ţara lor trunchiată şi rugăciunea pentru a o vedea din nou întreagă cum a fost, - a debutat cu această lucrare în Timişoara şi în alte oraşe de vest (pare-mi-se Lugoj şi Arad), ca mai pe urmă să se prezinte cu ea şi la Budapesta. Se pare însă că publicul românesc de bună credinţă, dându-şi numai ulterior seama de ceea ce se petrece, a reacţionat şi astfel plecarea la Budapesta s-a zădărnicit".

Informaţia mi s-a dat de către un prieten, care a scos-o dintr-o foaie ungurească, care spune aşa:

(citeşte) "Cu privire la **Psalmus Hungaricus** am aflat mărturisiri în chiar presa ungară din Timişoara, că este <<fanfara profetică a durerii maghiare de pretutindeni>> şi simfonia tragediei maghiare din toate timpurile până la rănile sângerânde de astăzi".

"Am aflat că şi la Lugoj s-au dus cu **Psalmus Hungaricus** şi iată, nimeni nu întreabă: ce fel de râvnă a prins dintr-o dată pe cei din orchestra Municipală a Timişoarei, să colinde graniţa de vest cu <<rugăciunea de dezrobire>>? Pretutindeni asistă şi autorităţile şi comandamentul garnizoanei cu ofiţeri; cei mai perspicace îşi dau seama, după ovaţiile sălbatice ale Ungurilor, că e ceva deosebit şi abia atunci îşi dau seama că s-au făcut unelte ale revizioniştilor, dar lipsiţi de cavalerism nu-şi mărturisesc greşeala, nu se revoltă, ci tac, ori chiar aplaudă şi ei. Aplaudă la rugăciunea pentru dezmembrarea României! Ce inconştienţă! Ce ignoranţă!"

**D-l M.Jora**: Acest **Psalmus Hungaricus** a fost prima dată în Timişoara cântat?

**D-l Brediceanu**: Nu, s-a cântat în Pesta şi în multe părţi. Chiar şi în Oradea a ţinut D-l Kodaly un discurs la un concert şi îmi pare rău că nu am aci textul, dar dânsul spune că este fericit că a văzut că se poate înfăptui un ideal ca acesta:



https://biblioteca-digitala.ro

adică o orchestră compusă din nemţi, şvabi, cu un cor compus de unguri şi dirijat de un român.

**D-l M.Jora**: Aceasta este unire sufletească.

**D-l Brediceanu**: Şi a vrut să se ducă şi la Budapesta să arate lucrul acesta, ce s-a petrecut în România...

Maestrul G.Enescu soseşte. Întâmpinat de D-l Nonna Otescu, după câteva cuvinte de conversaţie particulară, se adresează tuturor astfel:

**D-l G.Enescu**: D-lor, sunt solidar. Nu ştiu ce o fi făcut Kodály, dar ştiu ce a făcut Bartók. Ne-a făcut mare cinste făcând colecţia de cântece. Am aflat, din contra, că în Ungaria Bartók este ţinut printre Români. Aşa am auzit şi eu, nu pot să afirm. Nu am nici un document. Dar aşa am auzit.

Sunt obosit. Să nu vă formalizaţi. Am spus cuvântul meu, ceea ce am de spus eu. V-aş propune un lucru: cum nu îmi fac datoria mea de preşedinte, de nu ştiu câte luni, aproape un an de zile, nu vreţi D-voastră să mă înlocuiţi prin altcineva?

**D-l Brăiloiu**: Nu este pe ordinea de zi. Discutăm altă dată.

**D-l G.Enescu**: Sunt un dezertor faţă de compozitori.

**D-l C.Brăiloiu**: Nu putem discuta aceasta, acuma, Maestre.

**D-l G.Enescu**: Eu am făcut propunerea. D-voastră înregistraţi-o.

**D-l T.Brediceanu**: Maestre, voi citi din nou memoriul pe care l-am înaintat Societăţii Compozitorilor.

(D-l Brediceanu repetă citirea de până acum)

**D-l C.Brăiloiu**: D-l Brediceanu citea în legătură cu aceasta, şi un interviu al lui Kodály care a spus la Arad că se bucură că este posibil să vadă o orchestră de şvabi cu un cor de unguri şi un dirigent român.

**D-l C.Nedelcu**: Programul conţinând acea rugăciune **Psalmus Hungaricus**.

**D-l T.Brediceanu**: Despre care presa ungară spune că este cântul profetic al durerii maghiare de pretutindeni, simfonia tragediei maghiare din toate timpurile.

**D-l C.Brăiloiu**: Dar presa maghiară nu este în măsură...

**D-l T.Brediceanu**: Să nu discutăm aşa în contradictoriu. Aş vrea să spun până la capăt ce am de spus şi d-voastră să reflectaţi dacă este adevărat ceea ce susţin eu. (citeşte) Să fiu bine înţeles: nu discut personalitatea artistică a D-lui Z.Kodály. El este un compozitor de mare talent şi de renume mondial, încât sub acest artistic raport, nimenea nu poate avea ceva împotriva dânsului. De tot altcum se prezintă însă situaţiunea luând de o parte latura politică în considerare - cazul cu **Psalmus Hungaricus** - de altă parte analizând operele sale şi văzând că în ele apar tot mai des şi mai consecvent minunatele noastre melodii poporale din Ardeal şi Banat, **fără ca această împrejurare să se recunoască pe faţă**. Aşa este cazul cu cunoscutele dansuri *Marosszéki Táncok*, aşa este cazul cu opera sa *Szekely fonó*, icoană secuiască din Transilvania, cum o numeşte autorul, şi în care de asemenea vedem figurând fără nici o jenă, melodii din cele mai caracteristice româneşti. Mai mult: pilda D-lui Kodály a devenit sistem, aşa că în felul acesta purced astăzi mai mulţi...

**D-l G.Enescu**: Kodály? De dânsul se vorbeşte? Nu de celălalt?

**D-l C.Brăiloiu**: D-l Brediceanu i-a pus în legătură.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l Brediceanu**: Eu arăt atmosfera care se petrece. Au fost o serie de concerte date cu autori unguri, la graniţa de vest. Este un întreg sistem care a sfârşit cu cererea adeziunii Societăţii noastre, pentru punerea unei plăci comemorative lui Bartók. Cu aceasta s-ar fi sfârşit toată seria de manifestări la graniţa de Vest.

(citeşte) "S-a făcut o adevărată şcoală în Ungaria, extrem de binevenită, aşa-zisul transilvanism al ungurilor, prin care vor să demonstreze lumii că tot ce e frumos şi de valoare în arta poporală din Ardeal şi Banat, derivă din "binefăcătoarea"(?) influenţă a superiorităţii culturii maghiare. Astfel de muzică românească, dată drept muzică maghiară se aude în Radio-Budapesta de multe ori (d.p. suita de Weiner etc.)."

Vechea tează a lor, că ei au fost întâi în Ardeal, o susţin şi pe teren politic şi în toate ocaziunile. Întâi au fost Ungurii în Ardeal şi pe urmă au venit Românii. Că tot ce avem noi sub raportul cultural, nu numai muzică, ci şi industrie, obiceiuri, toate le avem de la ei. Aceasta este o teorie veche a lor şi o folosesc în serviciul şovinismului lor maghiar. Nu vreau să vă reţin prea mult, dar aş putea arăta lucruri extraordinare, cum de pildă atunci când publică "autori transilvăneni", nu admit sub denumirea aceasta de autori transilvăneni, decât unguri, ca şi cum români n-ar exista, ca şi cum sub noţiunea de transilvănean, nici nu s-ar putea înţelege altceva decât numai ungur. Şi atunci, toată lumea, în Budapesta şi în Ungaria, este angajată în serviciul acestui şovinism.

**D-l Brăiloiu**: Trebuie să facem ca şi ei?

**D-l Brediceanu**: Evident, nu fac reproş Ungurilor, din punctul lor de vedere. (citeşte) "Acest curent neloial şi şovinist se pare, durere, că într-un anumit chip, a avut, în timpul din urmă, o înrâurire şi asupra D-lui Bartók. Personal îl cunosc şi sunt un mare admirator al artei sale încă de pe la 1910: stând cu dânsul în corespondenţă, vizitându-l acasă la dânsul la Rakoskeresztur, asitând la premiera baletului său **Fából faragott Kiralyi**, mi-a propus să public împreună cu dânsul colecţia mea de melodii populare maramurâşeşti făcută cu 3 ani înainte de dânsul, a fost oaspetele meu la Braşov etc.".

Va să zică din acestea puteţi vedea raporturile dintre mine şi D-l Bartók.

(citeşte) "Pe când însă înainte de război, B.Bartók era un obiectiv culegător al melodiilor noastre populare româneşti, observ şi eu, observă şi alţii, că de o vreme încoace nu scapă nici o ocazie de a plasa la adresa muzicii noastre păreri care fac să creadă ca şi cum temeliile ei sunt a se căuta în muzica populară maghiară. Astfel de afirmaţiuni riscante - zic riscante, fiindcă mai curând se poate dovedi tocmai contrariul - strecoară D-l Bartók deja în colecţia sa de melodii populare din Maramureş; astfel de afirmaţiuni se găsesc în conferinţa sa de la congresul internaţional de arte populare din Praga (1928) unde susţine teza "siculizării" (?) sub raport muzical al unui ţinut românesc din jurul Turdei, şi astfel de afirmaţiuni face şi în conferinţele sale de la Radio-Budapesta, cea din urmă ţinută de curând şi ascultată de multă lume din Ardeal şi Banat".

**D-l A.Imbroane**: Multă lume a supărat în Ardeal!



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l T.Brediceanu** (citeşte): "În fine dacă luăm în considerare şi aluziunile semnificative făcute, evident, în scop politic, în prefaţa studiului **Erdelyi nepdalok** (Cântece pop. ardeleneşti) lucrarea comună a D-lor Bartók şi Kodály, nu mai încape nici o îndoială că aceşti mari muzicieni sunt ambii de-a binelea angajaţi în serioasă acţiune revizionistă a Ungurilor!

Îi priveşte! Poate că e datoria lor ca să fie aşa...

Dar ce facem noi faţă de această acţiune? Admitem cu o admirabilă nepăsare, plimbări pe graniţa de vest cu **Psalmus Hungaricus**. Le facem primiri şi sărbători frumoase tocmai lor şi într-o epocă când pentru ideea revizionistă ungurii au câştigat deja 1/2 parte din Europa şi America.

Revin la ceea ce am spus la începutul acestei scrisori: Societatea Compozitorilor Români apucă o cale greşită! Nu-şi dă seama că, prin pasul ce vrea să-l facă, oferă maghiarilor pe lângă ce li s-a oferit din partea timişorenilor cu **Psalmus Hungaricus - un nou şi nepreţuit material documentar pentru teza lor revizionistă**, - pas pe care în curând îl va regreta şi pentru care-şi ia asupră-şi o imensă răspundere în faţa opiniei publice româneşti. Alta e dorinţa noastră a celor din jurul Societăţii Compozitorilor Români! Noi trebuie să reacţionăm faţă de cele ce vedem că se petrec. Lăsând la o parte orice considerente de ordin secundar în comparaţie cu marile interese ale ţării, să punem umăr la umăr pentru a veni grabnic întru apărarea şi salvarea muzicii noastre naţionale. Lupta poate să fie grea, fiindcă D-nii Kodály şi Bartók sunt incontestabil personalităţi marcante în lumea muzicală internaţională, **dreptatea cauzei însă e pe partea noastră şi astfel trebuie să biruim!** Din parte-mi cu tot sufletul îmi ofer colaborarea la o asemenea acţiune, bazată pe experienţa mea de peste 40 de ani în materie de folclor muzical din părţile noastre şi ca unul care cunosc îndeajuns şi muzica poporală a ungurilor pentru ca să mă pot pronunţa asupra ei.

Faţă de maghiari, care în evoluarea lor culturală au fost, multe veacuri în şir, mai favorizaţi de soartă ca şi neamul nostru; cel puţin aşa de talentat, dar mai sărac şi mai părăsit, - nu e permis să cădem în greşeala snobismului. Oricât de modeste ar fi încă în prezent puterile noastre, să nu ne lăsăm pradă diversiunilor, ci unind forţele noastre să ne dăm silinţa a ne ridica la nivelul cultural şi artistic al popoarelor apusene. Să preţuim ce e al nostru! Să încurajăm şi să ocrotim întâi pe ai noştri!

Şi atunci, dacă o să sărbătorim pe cineva: nu credeţi că înainte de D-l Bartók, gândul nostru ar trebui să se îndrepte asupra lui Ciprian Porumbescu d.p., de la a cărui moarte s-au împlinit 50 de ani şi pentru care nu ştiu dacă Societatea a făcut ceva mai de seamă, sau, dacă e vorba de Banat, cu vechea sa tradiţie muzicală, cu sutele de coruri şi fanfare pe care le are şi în prezent, în loc de a sărbători pe un ungur, oare nu ar fi mai cu cale să ne aducem aminte de maestrul Ioan Vidu, cel atât de binemeritat prin acţiunea sa de multe decenii pe terenul muzicii româneşti?"

**D-l G.Enescu**: Aci aprob: Vidu ar trebui comemorat.

**D-l T.Brediceanu** (citeşte): "Pentru toate aceste motive, părerea mea sinceră este: să reveniţi asupra sărbătorilor proiectate. O formulă elegantă pentru contramandarea lor, sau pentru amânarea lor pentru alte, mai bune, vremuri, se găseşte oricând. Societatea noastră, repet, în actualele împrejurări trebuie să se



https://biblioteca-digitala.ro

abţinâ de a patrona asemenea acţiuni care, să mă credeţi, din partea ungurilor nu pot fi primite decât cu zâmbete ironice şi compătimire, iar din partea românilor adevăraţi, cu resens şi dezgust.

Iar la dragostea ce ne-o aratâ ungurii faţâ de muzica noastră românească şi la interesul ce ni-l poartâ pentru cultivarea ei, noi să le răspundem cu demnitate: <<Quid quid, idest, timeo Danaos et dona ferentes! >>".

Vreau să citesc încâ o scrisoare de la o personalitate foarte distinsâ din Banat, care urmăreşte lucrurile culturale şi muzicale. Într-o zi, capât scrisoarea următoare:

"Acuma îţi atrag atenţiunea, că ieri seara la 10 s-a transmis din Budapesta: "Suita lui Weiner" pentru prima datâ. Nu numai motivele de conducere, ci aproape şi întreaga prelucrare este numai şi numai românească. Meritâ să te interesezi. Tu eşti chemat să faci controlul acesta şi să nu laşi să fie aplaudatâ cu mare însufleţire muzica românească drept muzicâ maghiarâ."

Este o scrisoare de la o personalitate foarte distinsâ din Banat, în legâturâ cu şcoala şovinistâ ungurească de care vorbeam.

**D-l C.Brâiloiu**: Trebuie să-mi plasez cuvântul aici. Altfel cred că discuţiunea nu se va sfârşi. Asupra lui Kodály şi altora asemenea nu avem să ne pronunţâm.

**D-l T.Brediceanu**: Dă-mi voie până la sfârşit: avem foarte mult să ne pronunţâm.

**D-l C.Brâiloiu**: Trebuie să adaug un cuvânt. Maestrul Enescu a venit târziu de la concert şi nu ştie ce s-a petrecut cu concertul de la Timişoara...

**D-l T.Brediceanu**: Vin numaidecât: Eu ştiu ce ştiu din scrisorile astea de la faţa locului. Lasă-mă pe mine să le citesc până la sfârşit şi după aceea vei lua D-ta cuvântul.

În Banat muzica a mers întotdeauna în paralel cu acţiunea culturalâ şi politicâ. Acolo nu au fost despârţite lucruri care în alte părţi erau despârţite. Acolo acţiunea muzicalâ a mers mână în mână cu naţionalismul şi acolo în Banat, lumea ştie ungureşte şi urmăreşte Radio-Budapesta şi toatâ propaganda culturalâ care se face. Şi de aceea, faţâ de lucruri din acestea, cum a fost sârbâtorirea lui Kodály cu **Psalmus Hungaricus** Banatul este irascibil şi sensibil. De aceea din toate părţile ne-au venit scrisori şi adrese şi pentru nemulţumirea ce s-a petrecut acolo sub raportul acesta. Am fost la 2 decembrie la Timişoara la întrunirea dirigenţilor corurilor de acolo. Atunci era la Simfonicul de la Timişoara **Psalmus Hungaricus** în prima audiţiune. Lumea era foarte intrigatâ însâ nu ştia ce se petrece. Am plecat lâsând lucrurile încurcate. După ce s-a dat **Psalmus Hungaricus**, am câpâtat mai multe scrisori. În ele mi se spune:

**"Cu "Psalmus Hungaricus" mare consternare! Cred că din Budapesta (adică mergerea la Budapesta) nu se va alege nimic, deşi Urlâţeanu stăruie mult. Va face şi un memoriu la Ministerul de Externe. Ar fi bine să fie avertizat Ministerul să nu cadă în cursă ca şi Generalul care a fost foarte consternat că l-au expus într-o situaţie extrem de penibilă în mijlocul demonstraţiunilor minoritarilor. Urlâţeanu continuă aducând ca solişti numai unguri. Luni, Hevesi Piroska - deşi îl solicitasem să se gândească la Aurelia Cionca, Cella Delavrancea, Anicuţa Voileanu, Enescu, sau oricare alt român, - nici măcar**



https://biblioteca-digitala.ro

**n-a promis pentru viitor. Zice că nu mai vrea să audă de români, căci a scris la câţiva în Bucureşti şi nu au aflat de bine să-i răspundă."**

**D-l M.Jora**: Asta este cam adevărat.

**D-l T.Brediceanu** (citeşte): **"La 28 februarie îl aduce pe Bartók, aranjând un concert festiv în onoarea lui sub firma Societăţii Compozitorilor Români"**

**D-l C.Brăiloiu**: De data aceasta era un concert românesc, unde se cântau 5 opere ale unor membri ai noştri, plus D-l Bartók, care e şi el membru al nostru.

**D-l T.Brediceanu**: Dar vedeţi vă rog lanţul. Au fost o serie întreagă de manifestări ungureşti, au mers lanţ.

**D-l C.Brăiloiu**: Aceasta nu ne priveşte.

**D-l T.Brediceanu**: Ba să vezi că ne priveşte. Deci, pentru D-l Bartók se aranjează un concert festiv...

(citeşte) **"D-l Brăiloiu a acceptat, probabil va ţine şi o cuvântare".**

**D-l C.Brăiloiu**: Nu a acceptat Societatea Compozitorilor. D-l Bartók a fost rugat să ţină o conferinţă despre muzica populară românească. Ceea ce a mai făcut de atâtea ori.

**D-l T.Brediceanu** (citeşte): **"Se va depune în cadrul unor mari serbări şi o placă de marmoră la Sânnicolau Mare pe casa unde s-a născut Bartók. Şi toate acestea se vor petrece sub tricolorul românesc, drept recunoştinţă din partea românilor pentru conferinţa D-lui Bartók rostită săptămânile trecute la Radio Budapesta, despre afinităţi în muzica naţională, afirmând că muzica românească îşi are originea în muzica ungurească sau cel puţin are multe influenţe ungureşti. Ce s-ar bucura Titulescu de propaganda naţională a lui Urlăţeanu, dacă ar afla de cele petrecute la Timişoara!"**

Mă opresc întâi asupra acestei chestiuni. Am căpătat multe veşti în urma conferinţei D-lui Bartók de la Radio. D-l Secretar General este martor ce s-a petrecut în urma acestei conferinţe în Banat. Toată lumea fusese sesizată şi indignată de felul cum a prezentat D-l Bartók lucrurile. Pentru Bucureşti, am o persoană de bună credinţă, cu garanţie morală, care ne poate spune cum s-a desfăşurat această conferinţă. Dacă doriţi o să-i aduc mărturia mai de aproape.

Eu de la locul în care mă găsesc, salut cu dragoste pe D-l Bartók, cu ocaziunea aceasta. Şi atâta rog, ca în ceea ce priveşte conferinţele acestea, dacă el este şi vrea să rămână prietenul nostru adevărat, sentiment care noi am vrea să rămână neschimbat, atunci ar trebui ca această conferinţă să nu o diminueze şi să nu aibe un conţinut aşa, care să diminueze prestigiul muzical naţional al nostru.

**D-l C.Brăiloiu**: De conferinţa viitoare de la Bucureşti vorbiţi?

**D-l T.Brediceanu**: De ce a spus. La Bucureşti va spune o conferinţă de toată frumuseţea, sunt convins. Dar şi la Radio trebuia să nu facă declaraţiuni de acelea care diminuează prestigiul muzicii noastre naţionale. D-stră o să-mi răspundeţi că o conferinţă nu este un lucru scris. Puteţi spune şi aşa, şi aşa. Pentru mine este destul însă impresiunea. O conferinţă spusă la Radio are drept scop să impresioneze, să creeze o atmosferă. Dacă conferinţa aceasta a creat o atmosferă nefavorabilă, atunci nu a fost binevoitor faţă de noi.

**D-l C.Brăiloiu**: Raţionamentul este foarte slab.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l T.Brediceanu**: Te rog să mă laşi în pace.

**D-l C.Brăiloiu**: O impresiune este suficientă să judeci?

**D-l T.Brediceanu**: Absolut. O conferinţă nu se ţine pentru savanţi. Se ţine pentru ca să facă impresiune.

**D-l C.Brăiloiu**: Dar trebuie să vedeţi ce a spus.

**D-l T.Brediceanu**: Îţi dau persoana martoră.

**D-l C.Brăiloiu**: Mie să-mi dai textul. Nu pot să resping un om care mi-a fost o viaţă întreagă prieten, pentru că sunt trei oameni care au impresiunea că nu ne e prieten.

**D-l T.Brediceanu**: Conferinţa a fost ascultată de întreg Ardealul şi Banatul.

**D-l G.Enescu**: Această conferinţă este scrisă?

**D-l C.Brăiloiu**: Ar trebui să punem textul scris în discuţiune. Ar trebui să-l citim şi să vedem dacă într-adevăr conţine lucruri subversive din punctul nostru de vedere naţional şi numai atunci să-l învinovăţim.

**D-l T.Brediceanu**: Nu-l învinovăţesc. Am spus că este pus în serviciul cauzei sale naţionale. Nu avem nimic cu asta. Spun numai că nu este iertat să exagerezi în altă privinţă. Sesizându-ne, luând cunoştinţă de faptul că lumea este nemulţumită, noi nu putem să ne lăsăm neimpresionaţi de lucrul acesta şi să zicem: "continuă mai departe. Nu ne pasă de naţiunea română. Poţi să faci ce vrei."

Ce Dumnezeu! Chestiunea nu stă aşa. Noi avem demnitatea noastră naţională şi este o limită până unde se poate merge. În ceea ce priveşte placa comemorativă, să fim fericiţi că nu s-a mai pus. D-l Bucuţa a şi spus: Enescu nu are încă o placă comemorativă. În România, de la Război, s-au pus numai două plăci comemorative: una de o sută de ani de la moartea lui Avram Iancu şi a doua pentru Andrei Mureşianu. Să rămânem cu însemnătatea acestor plăci şi să nu ne grăbim a aşeza altele la noi, fără alegere.

**D-l Nonna Otescu**: D-voastră ştiţi că ideea nu a venit de la Soc.Compozitorilor, ci a venit de la Timişoara.

**D-l A.Imbroane**: De la un singur om de acolo.

**D-l Nonna Otescu**: Noi am ştiut de la Primăria oraşului. Nu noi putem fi făcuţi responsabili de chestiunea cu Kodály de acolo.

**D-l T.Brediceanu**: V-aţi anexat.

**D-l Nonna Otescu**: Să-mi permiteţi. Când Primăria Timişoara ne propune ca să se pună o placă comemorativă pe casa lui Bartók şi ne întreabă dacă noi, Societatea Compozitorilor Români, din care Bartók face parte, nu am vrea să figurăm acolo, iscălind acea placă, era de datoria noastră să zicem da. Placa nu am făcut-o noi. Placa nu am plătit-o noi. Plătesc cei din Timişoara. De unde să ştim noi că nu era Primăria Timişoara care ne propunea aceasta ci D-l Urlăţeanu în numele Primăriei.

**D-l A.Imbroane**: Nu avea cunoştinţă Primăria Timişoara de aceasta. Este vorba de o acţiune personală a D-lui Urlăţeanu.

**D-l Nonna Otescu**: Să mergem mai departe. Este acuzat D-l Urlăţeanu de escrocherie în această privinţă: pe noi ne-a indus în eroare, zicându-ne că Primăria Timişoara face propunerea, pe D-voastră, zicând că Soc.Compozitorilor a luat



https://biblioteca-digitala.ro

iniţiativa? Dar atunci noi de la început trebuie să spunem că nu avem nici un amestec în această chestiune a plăcii comemorative şi nici un amestec în chestiunea concertului Kodály. Vă rugăm să nu amestecaţi aceste chestiuni cu conferinţa D-lui Bartók. D-l Bartók este dispus să vie aici să facă o conferinţă...

**D-l T.Brediceanu**: Absolut. Sunt pentru asta.

**D-l Nonna Otescu**: Ce va zice D-l Bartók se va stenografia şi nu se va mai putea zice că l-a auzit x sau y sau că mi se pare că a reieşit cutare lucru din conferinţa lui. Vom avea textul conferinţei.

**D-l T.Brediceanu**: Foarte just, suntem cu toţii de acord. În chestiunea de la Timişoara, repet că am primit o mulţime de scrisori, care ele m-au făcut să trimit această întâmpinare a mea. Acum, ca să discutăm mai departe chestiunea cu muzica ungurească, ar fi să fac o adevărată conferinţă. Dar cred că acuma nu este cazul.

**D-l Brăiloiu**: Sunt aci două motive de nemulţumire. Unul este rolul jucat de Soc.Compozitorilor în legătură cu Bartók, şi cu venirea lui în ţară. Aci este un rând de motive. A doua serie, de motive, de nemulţumiri pur personale.

**D-l T.Brediceanu**: Nu, nu. Au fost nemulţumiri cu Kodály mai mult.

**D-l C.Brăiloiu**: Dar nu ne priveşte Kodály.

**D-l T.Brediceanu**: Iar în ceea ce priveşte Soc.Compozitorilor, eu v-am adus la cunoştinţă că omul acesta face şcoală şi că în urma influenţei lui se afirmă că muzica românească trebuie atribuită muzicii ungureşti.

**D-l M.Jora**: Evident că trebuie să luăm act de ceea ce spui D-ta. Este foarte grav.

**D-l C.Brăiloiu**: Însă nu ne-o dovedeşte cu nimic. Eu vreau dovada.

**D-l T.Brediceanu**: Iată, dovedesc.

**D-l M.Jora**: Dacă spui D-ta că Enescu vrea să te înjunghie pe D-ta sau pe mine, este desigur foarte grav, dar trebuie să dovedeşti.

**D-l C.Brăiloiu**: Aşa cum spui D-ta că patru oameni au interpretat aşa conferinţa de la Radio, aceasta nu dovedeşte nimic, pentru că îţi opun cele zece volume, pe care le-am adus aici de faţă şi care îţi probează contrariul.

**D-l T.Brediceanu**: Cel de acuma n-a vorbit aşa de obiectiv ca cel dinainte de război.

**D-l M.Jora**: Aceste cărţi sunt scrise, pe când D-ta opui întrebări ale unor conferinţe la Radio.

**D-l C.Brăiloiu**: Iar în ce priveşte Societatea, Bartók este separat de Kodály. Să nu-l amestecăm. Nu au nici o legătură.

**D-l T.Brediceanu**: Eu socotesc că de îndată ce chestiunea este pusă de mine aşa, D-voastră trebuie să luaţi act şi vă fac în această privinţă şi o propunere concretă: noi să luăm lucrările acestea ale lui Kodály şi să le studiem, să vedem până la ce limită sunt româneşti. Să facem o bibliotecă a tuturor acestor compoziţiuni bănuite că ar fi româneşti. Să ne sesizăm şi vom găsi mijloacele şi posibilităţile ca să ne procurăm sau să copiem aceste opere.

**D-l M.Jora**: Ai pomenit D-ta în întâmpinare de "dansurile de pe Mureş" ale lui Kodály. Acelea sunt ungureşti?



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l T.Brediceanu**: Sunt românești. Perfect românești.

**D-l M.Jora**: Dar mi se pare că se spune "Dansuri de pe Mureș" cum s-ar spune "dansuri de pe Dunâre" sau "de pe Dâmbovița". De ce e neapărat nevoie să spuie "dansuri românești de pe Mureș"? A, dacă ar fi spus "dansuri ungurești de pe Mureș", era altceva. Atunci ar fi grav. Dar dacă spune numai "dansuri de pe Mureș", nu găsesc nimic grav. Este oare Mureșul neromânesc ca să trebuiască să fie spus "dansuri românești de pe Mureș"?

**D-l T.Brediceanu**: Gravitatea e în faptul că le-a scris Kodály și el nu spune că sunt românești.

**D-l M.Jora**: Dar nu spune nici că sunt ungurești.

**D-l Nedelcu**: Are o introducere în limbile ungară, franceză și engleză, unde le dă drept săcuiești.

**D-l C.Brăiloiu**: Unde este volumul?

**D-l Nedelcu**: Sunt afirmate aceste lucruri în pagina întâi, într-o carte de **propagandă**. Spune că sunt din cele mai vechi melodii **săcuiești**. Or, ele sunt din cele mai curate melodii românești.

**D-l M.Jora**: Nici vorbă că sunt românești.

**D-l C.Brăiloiu**: Dar de ce nu aduceți partitura? Eu înțeleg să discut aci pe dovezi. Eu am adus aci operele complete ale lui Bartók. De ce nu aduceți și D-voastră dovezi certe pe care să putem discuta?

**D-l T.Brediceanu**: Dacă știam le aduceam de acasă.

**D-l Nedelcu**: Eu am văzut partitura. Sunt melodii perfect românești.

**D-l M.Jora**: Eu nu spun aceasta. Zic că nu spune Kodály că sunt ungurești.

**D-l T.Brediceanu**: Dar pretează la confuzii.

**D-l M.Jora**: De ce îi faceți proces de intenții?

**D-l T.Brediceanu**: Pentru că le cunoaștem teza lor șovinistă.

**D-l M.Jora**: Va să zică, ei nu mai pot scrie muzică românească.

**D-l Brediceanu**: Ba da, dar să spuie că e românească.

**D-l M.Jora**: Și D-l Bartók a scris "Suită de dansuri" și nu a spus că sunt românești. Cu toate acestea lumea știe că sunt românești.

**D-l T.Brediceanu**: Eu propun din nou să ne procurăm aci la Societate toate aceste opere.

**D-l Nonna Otescu**: Eu socotesc că s-a făcut o mare greșeală că s-a adus în discuție cazul Kodály, când era vorba numai de Bartók,

**D-l T.Brediceanu**: Este de apreciat.

**D-l Nonna Otescu**: Să zicem că s-a făcut o mare greșeală că s-a cântat **Psalmus Hungaricus**. Dar de ce să fie greșeală dacă organizăm un concert românesc de muzică românească la granița de vest, cu concursul lui Bartók?

**D-l T.Brediceanu**: Desigur, desigur.

**D-l Nonna Otescu**: Și la acest concert ia parte cine? D-l Bartók, membru la noi în Societate. Va să zică, cu aceasta chiar D-l Urlățeanu ar fi scuzat. Chiar dacă concertul s-ar fi crezut unguresc la început, era de fapt o manifestare românească în acel centru, după manifestațiile care susțineți că au fost ungurești.

Și tocmai când vine concertul românesc, tocmai pe acela să nu îl mai dai?



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l C.Brăiloiu**: Dar chestiunea este foarte simplă, pentru numele lui Dumnezeu! Am primit de acolo de la Timişoara iniţiativa să facem un concert românesc cu opere de compozitori români, la Timişoara, care concert a fost zădărnicit. La acest concert am invitat pe D-l Bartók să participe. Ce este de zis la aceasta? Vă rog pronunţaţi-vă asupra acestei chestiuni. Am făcut rău când am primit oferta de a face un concert românesc la Timişoara şi când l-am invitat să participe pe D-l Bartók?

**D-l A.Imbroane**: Da, dar placa nu s-a pus pentru că s-au opus Primăria şi Ministerul. Mai întâi chestiunea meritâ să o punem din punct de vedere românesc. D-voastră sunteţi reprezentanţii artei. Eu aici nu reprezint Ministerul, fiindcă nu Ministerul a intervenit în chestiune, ci Primăria de la Timişoara şi opinia publică de acolo pe care eu aici o reprezint. Va să zică o chestiune prealabilă. A doua. Să nu credeţi că noi l-am pus la cale pe D-l Brediceanu sau D-l Brediceanu pe noi. Vă rog să clarificăm chestiunea, ca să se vadă că nu este vorba de un atac de vrăjmăşie.

**D-l Nonna Otescu**: Nu, nu.

**D-l A.Imbroane**: Noi reprezentăm opinia publică şi D-l Brediceanu prin memoriul său înaintat nu a făcut decât să reprezinte opinia publică din Ardeal şi eu o reprezint pe acea din Banat. Când am auzit eu personal de această chestiune, am fost la Timişoara şi am văzut că **opinia publică de acolo era alarmată de Psalmus Hungaricus** şi nu înţelegea ce are a face Bartók şi aşezarea plăcii comemorative la casa lui. Nici Primăria Timişoarei şi nici D- voastră nu sunteţi vinovaţi. Este vinovat Urlăţeanu, care a făcut o acţiune personală. Cât este de adevărat, vă documentez prin următorul lucru: Primarul în faţa mea a chemat pe D-l Grădinaru, care este şeful serviciului cultural al Primăriei şi l-a întrebat: "Grădinarule, ce este cu concertul cu **Psalmus Hungaricus**? Şi este vorba să faceţi ceva cu Bartók?" Eu nu ştiam de acest memoriu al D-lui Brediceanu către S.C.R. I s-a dat atunci răspunsul că S.C.R. din Bucureşti are iniţiativa.

Atunci, vedeţi că faţă de D-voastră a afirmat tocmai contrariul.

**D-l Nonna Otescu**: Noi am fost sesizaţi printr-o hârtie a Primăriei cu No.184! Va să zică, ei, nu noi am început.

**D-l A.Imbroane**: D-l Urlăţeanu fiind aşezat în clădirea Teatrului a făcut o acţiune personală şi a mers atât de departe, încât a revoltat Primăria, când a văzut că se cântă **Psalmus Hungaricus** şi este o opinie publică formată în Timişoara, care a comentat faptul în sens naţional. Cum vreţi D-voastră ca opinia publică românească să nu se irite şi să nu se supere? A venit apoi chestiunea Bartók. Am crezut că nu este oportun ca să continuăm acţiunea aceasta. În chestiunea Bartók este o parte artistică: vă priveşte pe D-voastră. Noi n-am venit decât ca modeşti reprezentanţi ai opiniei publice să vă arătăm că acţiunea de la Timişoara nu este primită de opinia publică şi nu este a Primăriei, ci este, după noi, o greşeală personală a lui Urlăţeanu, care a mai făcut greşeli şi le face mereu şi va răspunde personal pentru ceea ce face. Partea artistică a problemei, în ce priveşte muzica populară, aceasta vă priveşte pe D-voastră. Noi vă rugăm numai ca şi D-voastră - aţi făcut acest pas, - să găsiţi legitimă revolta opiniei publice dintr-o parte de frontieră a Ţării, de unde ni se perindează diverse ecouri de peste frontieră, care nu



https://biblioteca-digitala.ro

ajung până la Bucureşti. Noi avem şi o anumită rezonanţă din trecut, pe care D-voastră, fraţii noştri mai mari, trebuie să o înţelegeţi şi să nu vă mire când ne ating asemenea lucruri mai direct, pe noi.

Şi atuncea, să nu vedeţi în noi reprezentanţii Ministerului ci reprezentanţii opiniei publice, care vin să vă arate mai întâi că aţi fost induşi în eroare de D-l Urlăţeanu, de care am constatat cu plăcere că S.C.R. este absolut străină şi că nu înţelege să se abată de la aceeaşi atmosferă românească pe care a ţinut-o şi până azi.

D-l Urlăţeanu a şi fost dealtfel pedepsit de către Primărie căci i s-a luat conducerea orchestrei, pentru faptul că a avut curajul să iniţieze lucruri despre care şeful cultural nu avea nici o cunoştinţă şi mai ales pentru faptul că a afirmat că iniţiativa era a D-voastră, ceea ce nu a fost cazul.

Că D-l Brediceanu a adus pe Bartók în legătură cu Kodály, nu domnia sa l-a adus, ci opinia publică, alarmată de iniţiativa pornită de D-l Urlăţeanu şi continuată prin D-l Bartók. Noi ne închinăm în faţa reprezentanţilor muzicii, dar dacă opinia publică este alarmată, atunci noi rugăm să se amâne, ceea ce a şi făcut Primăria din Timişoara, când a trimis aici o adresă, prin care a arătat că renunţă la tentativa făcută de ei - şi de fapt nu a făcut-o Primăria în numele opiniei publice, ci a făcut-o Urlăţeanu - aşa că satisfacţiunea opiniei publice s-a dat şi ca români suntem mulţumiţi.

Chestiunea cealaltă, **ce fac compozitorii maghiari cu muzica noastră**, aceasta rămâne să o vedeţi D-voastră, compozitorii, în mod ştiinţific, documentar.

În ceea ce-l priveşte pe Bartók, nu putem trece la ordinea de zi. Vă rog să credeţi că întreaga opinie publică din Ardeal, care a luat act de această conferinţă şi care este oarecum alarmată, doreşte să vadă pe reprezentanţii muzicii româneşti stând alături de noi, apărându-ne faţă de valurile de peste Tisa. D-l Tiberiu Brediceanu, care a apărat întotdeauna tradiţia muzicii româneşti, era firesc să fie acela care să fi venit cu acest memoriu. El vine cu aceleaşi sentimente pe care le-a avut şi tatăl său în aceeaşi tradiţie frumoasă românească şi noi ne-am bucurat să-l vedem spunându-ne "dar pentru Dumnezeu, ce se întâmplă aici?" Este desigur o eroare a D-lui Urlăţeanu, dar este bine să se lămurească şi în stil mai mare. Trăim în vremuri de ispite şi este bine să ne luminăm atitudinile faţă de aceste ispite.

**D-l Nonna Otescu**: Dar conferinţa lui Bartók la Bucureşti este bună?

**D-l A.Ambroane**: Desigur că da.

**D-l T.Brediceanu**: Sunt total pentru.

**D-l Nonna Otescu**: La un caz cum puneţi D-voastră tema, Bartók, dacă s-a dat de partea Ungurilor şi a zis că muzica românească este inexistentă, vom avea o lucrare în plus de-a lui Bartók ca să dovedească contrariul. De altfel avem toate lucrările lui şi nu le poate dezminţi.

**D-l Brăiloiu**: În ceea ce priveşte Timişoara, noi ştiam că este iniţiativa orchestrei care aparţine Municipiului (care ne-a scris nouă), dar în momentul când am aflat că într-o măsură cât de mică este socotită ca inoportună de o autoritate



https://biblioteca-digitala.ro

publică oarecare, am fost noi cei dintâi care am hotărât să nu ne mai amestecăm în această chestiune.

**D-l A.Imbroane**: Un detaliu ca să vedeţi cum de s-a putut alarma opinia publică. Prospectul public, astă toamnă, în preajma concertului dat de Kodály, a fost afişat cu emblema maghiară. Şi atunci eu i-am spus şi i-am arătat să nu se ofenseze dar vorbesc ca român şi D-l Urlăţeanu la banchetul dat lui Kodály i-a spus: "D-ta nu te afli aici între români sau unguri, ci între cetăţeni ai oraşului Arad şi aceeaşi notă a **transilvanismului** ca şi la Arad e în toate oraşele din Ardeal." Aceasta este foarte greu de suportat, să ni se spună că în oraşul Timişoara nu sunt unguri, români şi nemţi, ci numai cetăţeni ai oraşului Timişoara şi că D-l Urlăţeanu vine şi îi prezintă pe aceştia.

**D-l Nonna Otescu**: Ne daţi voie să întrebăm atuncea, de ce de atunci şi până acum nu a luat Primăria măsuri? Noi habar neavând de ce face D-l Urlăţeanu, ne pune pe noi în trista situaţie să corespondăm cu D-l Urlăţeanu aşa cum am coresponda cu Primăria Timişoara. Cine-i vinovat? E Primăria din Timişoara.

**D-l A.Imbroane**: D-l Brăiloiu a fost la Timişoara. Putea să vă spună cu cine a vorbit, cu D-l Urlăţeanu sau cu Primăria?

**D-l C.Brăiloiu**: Eu m-am dus la Timişoara, de acord cu D-l Nonna Otescu, tocmai pentru că acest raport nu era sigur că corespunde situaţiei. Şi am văzut că birourile D-lui Urlăţeanu erau la Primăria Timişoara, Teatrul aparţinea Primăriei, orchestra era a Municipiului, am văzut programul şi programul de asemenea era dat de Primăria Timişoarei, aşa că nu încăpea discuţie că acolo vorbeam cu Primăria Timişoara.

**D-l Nonna Otescu**: Scrisoarea intervenită între ei şi noi era tot a Primăriei Timişoara.

**D-l A.Imbroane**: Este din registrul lui personal.

**D-l C.Brăiloiu**: Şi totuşi nu ni s-au părut suficiente şi de aceea m-am dus la Timişoara, să văd cum va fi primit Bartók.

**D-l Nonna Otescu**: Cât despre placă, după ce am fost invitaţi, ca nu cumva să stea scris acolo cine ştie ce, pe care noi să-l iscălim, ne-am interesat şi am controlat textul care urma să stea scris pe placă.

**D-l A.Imbroane**: Era imposibil ca Societatea Compozitorilor Români să apară colaborând la aşezarea unei plăci a lui Bartók la Sânnicolau Mare. Opinia publică nu ar putea să înţeleagă, când avem revizionism şi antirevizionism - vorbim între noi şi putem spune - când guvernul actual a luat **măsuri să nu se mai facă alegeri comunale în Municipiile de la Frontieră**, ci să lase comisiile interimare ca să ne dea nouă putinţa să românizăm aceste oraşe, când sunt acolo constituiţi în **ligi de permanentă ameninţare** la adresa noastră, aceasta nu se putea. D-l Urlăţeanu este vinovatul că a făcut aceasta. În mintea noastră nu a fost nici un fel de acuzaţiune la adresa D-voastră, dar am voit să limpezim chestiunea şi suntem fericiţi că am lămurit-o şi că este clar că nu din vina D-voastră s-a făcut, ci din vina lui Urlăţeanu.

**D-l Nonna Otescu**: Este vina Primăriei că l-a lăsat să facă.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l T.Brediceanu**: Clandestin!

**D-l C.Brăiloiu**: Şi-a făcut el hârtie cu en-tête? Dar a cântat la Timişoara şi pe afiş era "Orchestra Municipiului Timişoara", cu adresa ei. Pentru că altfel îl oprea. Prin urmare nu poate fi discuţiune.

**D-l Nonna Otescu**: Apoi a trecut timp şi nu a luat Primăria nici o măsură.

**D-l C.Brăiloiu**: Şi când vine Bartók, ne pomenim dintr-o dată în faţa unei întregi chestii.

**D-l A.Imbroane**: Pentru că se speriase opinia publică şi s-a spus: "Până unde merge această chestiune?" Au sărit oamenii să vadă ce este aici. D-l Urlăţeanu era gata să ducă la Budapesta două compoziţii ale lui Drăgoi ca să fie reprezentate în Budapesta... Vă închipuiţi...

**D-l Nonna Otescu**: Aceasta nu ar fi fost rău. Era bine.

**D-l M.Jora**: De ce era rău?

**D-l T.Brediceanu**: Dar trebuia să facă pe **Psalmus Hungaricus**, pentru că altfel nu putea duce pe Drăgoi.

**D-l Nonna Otescu**: Aia era treaba lui.

**D-l M.Jora**: Dar eu nu văd nimica rău. Este o greşeală că s-a dat **Psalmus Hungaricus**, dar dacă puteam să cântăm lucrări româneşti la Budapesta, era foarte bine.

**D-l T.Brediceanu**: Desigur era foarte bine, am fi fost foarte mândri.

**D-l A.Imbroane**: Se arăta însă oarecare ostilitate faţă de Bucureşti, pe motiv că nu ar pricepe muzică. Eu mă fac forte să vă fac dovada aceasta: i s-a sugerat lui Drăgoi ideea că nu este bine să şi le cânte la Bucureşti, ci să meargă la Budapesta.

**D-l I.Nedelcu**: Se ancheta în chestiunea aceasta, discret, de câteva luni de zile şi vreau să vă comunic rezultatele şi unele din observaţiunile câştigate în timpul acesta şi care sunt foarte preţioase pentru discuţiunea noastră, şi aduc lămurirea ei definitivă. Chestiunea Bartók a început în momentul când ne-am sesizat de faptul de a vedea că un program, un prospect de concert anunţă, încă din astă toamnă cu en-tête-ul Primăriei, patru concerte în care nu figurează nimeni dintre compozitorii români, decât cântece de C.Brăiloiu şi ceva de Drăgoi.

**D-l C.Brăiloiu**: Aceeaşi situaţie este şi la Bucureşti, cu lunile, şi nu se mai alarmează opinia. Nu puneţi degetul pe rănile noastre. Nu se ştie ce aţi putea auzi ca reprezentanţi ai Ministerului.

**D-l Nedelcu**: Avem cunoştinţă de felul cum este interpretat **Psalmus Hungaricus** şi indiferent de dovezile pe care le-am avut ulterior, întreaga lume din Timişoara ştia că acest Psalm nu este o nevinovată rugăciune scrisă pentru Unguri, ci este o interpretare vădită a revendicărilor lor iredentiste de astăzi.

**D-l Nonna Otescu**: Dumneata ai ştiut treaba aceasta după ce s-a cântat **Psalmus Hungaricus** şi după ce s-a făcut prospectul şi acum vii şi te adresezi numai Societăţii Compozitorilor şi vii şi opreşti un concert românesc al lui Bartók - nu un concert cu Bartók -... în loc să fi luat măsuri de acest fel atunci.

**D-l I.Nedelcu**: S-au luat de atunci măsuri.

**D-l Nonna Otescu**: La ce au dus? Aţi dat afară pe Urlăţeanu, bine aţi făcut. Dar de ce nu l-aţi dat afară la timp, că atunci nu mai corespondam cu el.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l A.Imbroane**: Nici nu am ştiut că o să se pună chestiunea cu Compozitorii. Dacă am fi ştiut, cu mare cinste vă convocam demult pe toţi. Dar nici nu am ştiut şi nu am putut să ştiu, cu atât mai mult cu cât nimeni acolo nu a văzut corespondenţa din partea Societăţii Compozitorilor, ci s-a ştiut că în cauză sunt Primăria şi Prefectura. Or, Primăria ea însăşi nu ştia nimic şi, de câte ori era întrebată în legătură cu această venire a unui mare număr de artişti străini, totdeauna spunea: "Cei de la Bucureşti; de acolo ni se trimit toţi aceşti artişti". Atunci, rândul trecut, făcând în prezenţa D-lui Secretar General o şedinţă comună, cu prefectul, cu primarul, cu consiliul comunal, s-a lămurit lucrul pentru că era într-adevăr la mijloc o păcăleală ori o copilărie vinovată.

Vreau să fac dreptate în ceea ce priveşte participarea Soc. Compozitorilor la placă. Eu cred că D-voastră sunteţi perfect acoperiţi când, având o hârtie cu en-têtê-ul Primăriei în mână şi cu emblema Primăriei de astăzi a Timişoarei, sunteţi invitaţi să participaţi. Cred că aţi putut crede că oraşul Timişoara vă invită şi din momentul acesta sunteţi acoperiţi.

**D-l Nonna Otescu**: Vă suntem recunoscători că ne-aţi lămurit. Regret însă că nu ne-aţi lămurit mai devreme.

**D-l A.Imbroane**: D-voastră sunteţi martori că eu nu v-am rugat să veniţi la mine ca reprezentant al autorităţii. Eu am venit. Nici nu v-am telefonat şi v-am spus la Minister că nu m-am gândit un singur moment să vă trag la răspundere. Nici nu am pretins să veniţi la Minister, ci am telefonat d-lui Director ca să afle adevărul, fiindcă ştiam că nu putea fi iniţiativa D-voastră. Eram convins că nu poate fi.

**D-l Nonna Otescu**: Aţi avut proba scrisă.

**D-l C.Brăiloiu**: Rămâne în picioare acuzaţiunea adusă lui Bartók. Trebuie discutată.

**D-l T.Brediceanu**: Ea se reduce la următorul lucru: întâi este **conferinţa în toate părţile în care D-l Bartók a prezentat chestiunea muzicii noastre cu totul inferior**. Vă trimit persoane care pot fi martore. A pus un cilindru vechi şi a spus: aceasta este melodia românească. După aceea a pus unul bun şi acela era muzică ungurească.

**D-l C.Brăiloiu**: Domnule Brediceanu, nu se poate discuta aşa. D-l Bartók este un om de ştiinţă. Eu nu pot discuta cu opinia publică. D-ta poţi să-ţi dai seama, căci eşti şi avocat: trebuie să-l judecăm după ce a scris, altfel judecata este nedreaptă.

**D-l T.Brediceanu**: Conferinţa aceasta era menită să creeze anume atmosferă în opinia publică. Acesta este scopul oricărei conferinţe. De aceea pot invoca dovada opiniei publice în privinţa conferinţei.

**D-l C.Brăiloiu**: Am aici cărţile lui Bartók. De ce nu vreţi să intraţi în discuţia lor?

**D-l T.Brediceanu**: Nu aveţi răbdare să mă ascultaţi. Lucrul principal a fost ultima lui conferinţă, care a adus nemulţumiri peste care nu putem trece, pentru că această conferinţă nu a fost ţinută numai pentru savanţi şi oameni de specialitate, ci a fost ţinută pentru toată lumea.

**D-l M.Jora**: Tocmai, cu atât mai mult este atunci necesară conferinţa din astă seară.

**D-l T.Brediceanu**: Nu se opune nimeni.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l M.Jora**: Este cu atât mai oportună, pentru că dacă a spus ceva contra românilor, astăzi nu va putea spune şi opinia publică din Banat va putea fi pusă în cunoştinţă de conferinţa aceasta care va fi stenografiată şi se va răspândi în Banat, pentru ca toată lumea să fie lămurită.

**D-l Nedelcu**: Nu putem lăsa totuşi pe Bartók să vorbească într-un chip la Budapesta şi într-altul la Bucureşti.

**D-l C.Brăiloiu**: Să ni se arate chipul cum a vorbit la Budapesta. Să ni se aducă această conferinţă.

**D-l T.Brediceanu**: Nu putem face intervenţii diplomatice prin legaţia noastră din Budapesta ca să cerem o copie după conferinţa lui Bartók.

**D-l Ştefan Popescu**: D-l Bartók v-a rugat să conferenţieze la Radio-Bucureşti, ca să se informeze opinia publică românească.

**D-l T.Brediceanu**: Astăzi va face o impresie admirabilă, sunt sigur.

**D-l C.Brăiloiu**: Dar uite ce spune Bartók, după război, în 1929 încă, despre muzica noastră: "Dintre toate popoarele vechii Ungarii, Românii sunt aceia care au păstrat probabil mai neatinsă muzica lor primitivă".

Maestrul George Enescu se retrage.

D-l Tiberiu Brediceanu este rugat să continue.

**D-l T.Brediceanu**: Aş vrea să vă spun câteva lucruri în general despre muzica ungurească, pe care sunt în măsură să o cunosc poate ceva mai bine.

Înainte de război nimeni n-a cutezat să se atingă de muzica românească şi să spună că muzica noastră are nu ştiu ce fel de provenienţă străină. Toată lumea a respectat această muzică ca pe ceva foarte original, mai ales cea din Ardeal, astfel că Ungurii se fereau să atingă chestiunea aceasta, pentru motivul că după 1600, figurează în colecţia de cântece de Kurutzi, din epoca lui Rakotzy, diferite doine româneşti, care nu se poate contesta că seamănă cu doinele noastre de azi. Erau înainte de război Huni bucuroşi dacă îi lăsam în pace. Aveau duşmani foarte importanţi şi pe Slavi. De exemplu Slavii îi contestau. Aş putea să vă spun un exemplu clasic: la Budapesta s-a prezentat o orchestră slovacă şi a început să cânte un dans. Slovacii care erau prezenţi s-au apucat să danseze. Am întrebat a cui este muzica aceia? Contele... care era vis-à-vis la masă, zice către nevastă-mea: "Hai să arătăm că şi noi ştim să dansăm dansul acesta", vrând domnia sa să arate că dansul este unguresc. Nevasta mea i-a răspuns: "Eu nu am jucat niciodată ceardaş". Că aşa era la noi, nu ar fi jucat ceardaş pentru nimic în lume; era infamant. Zice contele: "Ce te faci? Trebuie să-l ştii, să-l joci".

Şi unii s-au sculat de la banchet şi au plecat în faţa acestei demonstraţii extraordinare la adresa muzicii ungureşti.

Acum după război, în pofida ultimei cărţi, Bartók ia lucrurile în felul acesta. Acum, eu pe Bartók îl cunosc demult mai înainte. Îl cunosc pe D-l Bartók din 1910, când am lucrat şi eu în aceleaşi locuri ca şi D-l Bartók şi preotul Bâlea. După ce a sosit, D-l Bartók mi-a scris câteva scrisori în care mi-a spus că cunoaşte colecţia mea. Foarte elogios scrie dânsul despre lucrările acestea. Şi mi-a făcut propunerea să publicăm colecţia împreună. Nu mi-am dat seama de cine este Bartók. Nu contest meritele lui; să se ştie. Ar fi fost o mare cinste ca în colecţia Maramureşului



https://biblioteca-digitala.ro

să figureze şi numele de Brediceanu. Eu însă l-am rugat să nu se supere, însă eu altceva am văzut în Maramureş decât dânsul. Fiecare colecţie are o pecete individuală. Este foarte însemnat ce afli de bine să colecţionezi într-un ţinut şi ce nu. Sub raportul acesta, altele vor fi probabil concluziile pe care le voi trage eu din această colecţiune. I-am zis dar că e bine să publicăm separat colecţiunea. Cu aceasta s-a terminat discuţiunea. După război, în 1923, prefaţa lui, la început merge frumos, obiectiv, însă la sfârşit sunt vreo 10 puncte în care susţine teza generală că cântecele noastre din Maramureş sunt **influenţate ici şi colo de muzica ungurească**. Cu ce dovedeşte? Mai întâi, este o afirmaţie simplă. El susţine că aceasta se poate crede. Eu nu pot să cred. Cine a influenţat mai întâi? Căci tot aşa de uşor puteau românii să ia de la unguri, ca şi ungurii de la români. Cine are deci întâietatea?

Al doilea lucru, d-l Bartók zice că acestea sunt cântece cu text unguresc. Dar aceasta nu este nici o dovadă. Cu textul nu se poate dovedi caracterul naţional al unui cântec. De pildă cântecul **Pasăre galbenă-n cioc** se cântă la Braşov astăzi: **Az**...

Dar faptul că se cântă cu text unguresc nu este un argument că însăşi melodia ar fi ungurească. Este o melodie luată de la români, cu text unguresc. În această privinţă nu este în cartea d-lui Bartók nici un document, nici o dovadă că melodiile sunt luate de la unguri.

Eu în cercetările făcute pe baza colecţiei mele, am ajuns la alte concluzii. D-l Bartók transcrie melodiile într-un ritm care se apropie foarte mult de muzica ungurească. De pildă, melodia aceasta **Vai mândruţo gura ta** se scrie foarte bine într-o măsură de 6/8. Cântecele acestea sunt intitulate de popor "hore". Transcriindu-le aşa noi ajungem la concluziunea că aceste hore nu sunt melodii ungureşti, aşa cum susţine d-l Bartók pe baza unei transcrieri într-o măsură inexactă.

**D-l C.Brăiloiu**: Aici vorbeşte metronomul.

**D-l T.Brediceanu**: Cunosc eu chestiunea şi cu metronomul. Să nu credeţi că ceva este fixat la fonograf şi autentic. Sub raport tehnic nu se poate discuta. E foarte bine lucrată cartea d-lui Bartók, însă, fără să-i trag bună credinţa la îndoială, dânsul spune că urechea lui a auzit aşa. Eu am auzit altfel. Colecţia mea din Maramureş este aproape toată transcrisă în măsura de 6/8 şi, prin faptul acesta, caracterul lor românesc este păstrat şi nu se pot reduce aceste melodii ca melodii ungureşti. Gândiţi-vă d-voastră că d-l Bartók, într-un pasagiu dintr-un articol publicat în 1914, în **Convorbiri literare** spune despre muzica din Bihor: este probabil cea mai fermecătoare muzică populară de pe tot cuprinsul Ungariei. Nu este adevărat; muzica Bihorului este curat românească. Bihorul este în graniţa cu şesul unguresc. Şi unde este Maramureşul? Nu este tot în legătura cu Ungaria?

Noi nu putem să documentăm superioritatea muzicii româneşti faţă de cea ungurească sau cea ungurească faţă de cea românească, decât în felul următor: am notat aici ca să vă citesc acest punct şi să meargă mai repede, toată teza mea, pe care o reprezint eu, pe care eu o cred mai aproape de adevăr.



https://biblioteca-digitala.ro

"Muzica maghiară nu are altă formă decât "buke"? adică un singur fel de melodie. Un fel de doină.

**D-l Nonna Otescu**: Iartă-mă că te întrerup. E foarte interesant tot ce ne spui, dar ai să ni le spui pe scurt. E ora două şi ceva, aşa că noi n-o să ne putem da seama de problemă. Nu vrei să facem o şedinţă specială pentru treaba asta?

**D-l T.Brediceanu**: Nu am multe lucruri de spus. Mai bine continuăm acuma (aprobări). Teza mea principală este: ungurii n-au decât o singură formă muzicală, însă accentuată cum am spus în felul acela.

**D-l C.Brăiloiu**: Sincopat.

**D-l T.Brediceanu**: Sunt regiuni întregi ungureşti care nu mai au creaţiune populară. Însă părţile acestea unde ungurii trăiesc în mijlocul marei masse a Românilor, acelea sunt creatoare. Şi acele 22 de cântece ardeleneşti, "Erdeli", cum le spune el, sunt luate din sufletul nostru. Acolo sunt cântece ale noastre. De la început din vechime deja, s-au găsit totdeauna autori şi compozitori care să compună un fel de cântece care se aseamănă cu cântecul popular. La noi creaţiunea este aşa de bogată, încât nu ajungem să armonizăm totul şi este cu totul inutil să mai creăm noi. Atunci, aşa din timp în timp, apar melodii populare de Bartók sau de alţii, vin lucrăile acestea speciale cu nume unguresc, cum de pildă este cartea... din ultimul timp, pe care când o deschizi, de la a doua pagină vezi că compozitorii unguri fabrică melodii în scop de a le populariza. Şi nu numai melodii, dar şi textul chiar. Aşa ceva nu există la poporul nostru, care este aşa de bogat, încât n-are nevoie ca cineva să popularizeze cântece. Însă compozitorii unguri, în nevoia lor de a populariza cântece la Unguri, iau melodii populare de la noi, le traduc în ungureşte şi apoi le publică în broşurile lor ca melodii ungureşti. Aceasta în ceea ce priveşte cântecele.

În ceea ce priveşte muzica de joc, Ungurii cunosc exclusiv două forme: (...) Aici este o dovadă pe care ne-o dă coregrafia asupra caracterului naţional al melodiilor date de Unguri ca melodii româneşti; Ungurii nu pot dansa pe melodiile acelea date de ei ca fiind ungureşti. Ei pot dansa numai pe (...). Ei nu au coregrafia bogată românească. Este o carte a d-lui Varone, foarte groasă, în care s-au colectat numai titlurile acestor dansuri. Cum ştim, ritmul lor este de 2/4 şi admirabilul ritm de 6/8, mai mult în vechiul regat. Iar în ceea ce priveşte cântecele noastre, ştim cu toţii câte forme sunt la noi. Ei bine, unde sunt colindele ungare, unde sunt cântecele, bocetele, baladele ungare? Nu au. Nu există.

Şi atunci nu se mai poate afirma că noi am împrumutat de la unguri. Desigur, o influenţă reciprocă există. Când două popoare trăiesc amestecate, sunt mici influenţe. Dar important este miezul chestiunii, fondul repertoriului muzical. Iar cu influenţele se petrece exact ca şi cu ce se poate observa acolo unde se varsă Timişul în Dunăre. Sunt două culori, dar când a intrat apa râului în fluviu, şi-a pierdut culoarea şi a căpătat culoarea Dunării. Nu este o exagerare. Este ceva pozitiv. V-am arătat cât de bogate sunt creaţiile poporului unguresc. Şi atuncea ei să vină să spună că noi îi imităm?

**D-l M.Jora**: Dar nu ne-ai dovedit că Kodály susţine că **Dansurile de pe Mureş** sunt ungureşti.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l T.Brediceanu**: Kodály deşi publică melodii româneşti nu spune nicăieri că sunt româneşti.

**D-l M.Jora**: Dar nu spune nici că sunt ungureşti.

**D-l T.Brediceanu**: D-l Bartók o afirmă. Însă trebuie dovedit. Şi eu afirm că nu poate să fie o influenţă pentru faptul mulţimii melodiilor noastre populare. Influenţa este inversă, nu aşa cum o prezintă D-l Bartók.

**D-l Nonna Otescu**: Pe noi ne-ai convins pe toţi, dar problema trebuie să se arate şi în mod public.

**D-l T.Brediceanu**: Pe mine opinia publică m-a sesizat şi este aici mai mult o chestiune de orgoliu naţional.

Referitor la colecţiunea Maramureşului, mai este un lucru de spus. Muzica ungurească este de o sterilitate nemaipomenită. Nici dragostea lui Bartók pentru muzica românească nu trebuie să fie interpretată aşa ca şi când Bartók ar vrea să ne fericească. Bartók ne-a făcut un mare serviciu că ne-a dus muzica noastră în străinătate, dar i-am făcut şi noi lui un serviciu, pentru că a prezentat un lucru care i-a făcut şi lui onoare.

**D-l M.Jora**: Aici ai perfectă dreptate.

**D-l C.Brăiloiu**: Cred că Bartók nu a făcut acest lucru din pură dragoste pentru noi, ci dintr-un **interes pur obiectiv pentru muzica populară**. Dar indirect ne-a adus servicii.

**D-l T.Brediceanu**: Nu contest.

**D-l C.Brăiloiu**: Să mai spun ceva. Eu în aceasta mă deosebesc de D-ta: nu consider această afirmare a influenţei ca ceva jignitor. Dimpotrivă. Procesul de absorbire a elementelor străine, când se exercită de un geniu creator natural, este exact asemănător cu ceea ce fac compozitorii când compun pe teme vechi. Palestrina nu are idei proprii. Toate sunt luate din alte lucrări. Încetează el de a fi Palestrina?

În al doilea rând este incontestabil că este o influenţă. În Regat se discută acum întinderea doinei propriu-zise, care trece departe de hotarele ţării. O găsim la Ruteni, la Ruşi, am auzit-o la Bulgari. Cea românească însă are o nuanţă particulară. Eu deci nu consider jignitor afirmarea unei influenţe, din moment ce există un geniu creator particular românesc.

**D-l T.Brediceanu**: Jignitoare este teza că am luat melodii de la unguri.

**D-l C.Brăiloiu**: Bartók spune că sunt unele lucrări în stilul românesc, care s-au născut sub influenţa unui stil unguresc.

**D-l T.Brediceanu**: Stilul nostru după cel unguresc?! În Ardeal nici un om nu va confunda o melodie românească cu una ungurească, aşa de deosebite sunt.

**D-l C.Brăiloiu**: Nu tăgăduiesc că ai dreptate, dar eu personal nu consider aceasta în ştiinţă ca jignitor.

În al doilea rând, dacă D-ta socoteşti aceasta drept jignitor, atunci aveai datoria să-l combaţi pe Bartók cu contrargumente.

**D-l T.Brediceanu**: L-am combătut cu lucrările mele.

**D-l C.Brăiloiu**: Nu ai polemizat cu Bartók.

**D-l T.Brediceanu**: Polemizez aici.



https://biblioteca-digitala.ro

**D-l C.Brăiloiu**: D-ta vorbeşti cu mine şi mă convingi. Dar problema se petrece pe plan internaţional. Lucrările lui Bartók sunt scrise în nemţeşte şi franţuzeşte.

**D-l A.Imbroane**: D-l Brediceanu este cel mai competent să o facă.

**D-l T.Brediceanu**: Bucuros voi spune la toată lumea aceste lucruri. Am ţinut numai să vă spun aceste lucruri şi să vă rog să fiţi de părerea mea în această chestiune. Noi avem aici o bibliotecă de opere muzicale, dintre care multe, noi Ardelenii le ştim că sunt de la noi. Să mă credeţi că este importantă chestiunea. Societatea Compozitorilor Români să o urmărească şi să nu lase pe alţii să-şi bată joc de noi; avem aici o arhivă în care ar fi bine să strângem de aici înainte toate documentele necesare apărării muzicii noastre naţionale.

Nemailuând nimeni cuvântul, şedinţa se ridică la orele 14,50.

# *IN MEMORIAM*

## MIRCEA CHIRIAC

A murit distinsul nostru compozitor şi profesor Mircea Chiriac, fost elev al maestrului Mihail Jora, ca şi alţi dotaţi colegi de generaţie, precum Mircea Basarab, Nicolae Boboc, Alexandru Paşcanu sau Florin Eftimescu. Înalt, cu o carură atletică, expresiv şi cu o fire optimistă, Mircea Chiriac ne-a lăsat moştenire o muzică plină de seninătate, perfect echilibrată ca formă; s-ar putea spune despre opusurile lui că relevă un fond neo-romantic şi o structură neo-clasică. S-a inspirat, mult, din cântecul şi dansul ţărănesc, a prelucrat cu talent un apreciabil număr de melodii populare, valorificând o concepţie componistică armonică, modală, - de cele mai multe ori diatonică - cu o ritmică pregnantă şi cu o orchestraţie strălucitoare, continuând creator în această privinţă, masivitatea sonoră a lui Paul Constantinescu, al cărui fiu spiritual a fost. Altfel spus, nu a cultivat cromatismul excesiv, al fostului său magister, Mihail Jora, ci a înclinat spre un diatonism modal cu stră fulgerări cromatice, care-l apropie de autorul de neuitat al operei **O noapte furtunoasă**. A cultivat folclorul cel mai pur cu un respect pronunţat pentru păstrarea autenticităţii melodice. Nu o dată a recurs la folclorul cu nuanţe arhaizante, în acest context, nelipsind unele inovaţii cu nuanţe orientale, iar sub acest aspect este cazul a evidenţia, drept sursă de inspiraţie, culegerile lui Anton Pann. Dintre compoziţiile lui, cele mai importante sunt **Bucureştii de altădată**, baletul **Iancu Jianu**, **Simfonietta**, poemul simfonic **Thalassa** şi ultimele cvartete de coarde - în care autorul utilizează un modalism ceva mai cromatic, pornind, printre alţii, de la Olivier Messiaen. Ca profesor de armonie la Conservatorul bucureştean, Mircea Chiriac s-a afirmat plenar, pregătind, cu o nobilă dăruire, mulţi elevi cu care azi ne



https://biblioteca-digitala.ro

mândrim. Ne-a oferit şi câteva studii de muzicologie, dintre care amintim analiza profundă dedicată **Simfoniei a 3-a** de Gheorghe Dumitrescu. Sunt convins că s-ar fi realizat şi în această ramură a artei sonore, dacă ar fi insistat. Nu a fost de acord cu promovarea unor critici muzicali mediocri. În acest sens mi-a spus odată: "Critica muzicală o făceau cândva Andricu, Alessandrescu, Breazul, Brăiloiu; azi o practică prea mulţi impostori!?" O menţiune specială pentru fiica sa, Corina, care, îndrumată excelent de tatăl său, a devenit "prima vioară" a muzicii uşoare româneşti, putând fi socotită, pe drept cuvânt, o artistă lirică admirabilă cu vocaţia "teatrului total". Este cazul a pune în evidenţă şi un aspect al esteticii lui Mircea Chiriac, legat de cuvintele lui: "Un creator trebuie judecat numai după valoarea operei sale".

Prin moartea lui Mircea Chiriac, muzica românească pierde un compozitor şi un îndrumător de un înalt profesionalism, care a fost convins de rolul educator al lumii Euterpei. Multă dreptate a avut genialul Lucian Blaga, când susţinea că orice am gândi despre clipă sau **fatum**, inima,cu bătăile ei, aplaudă existenţa umană!

**Doru Popovici**

# ISTORIOGRAFIE

## Ion Popescu-Pasărea, pedagog al muzicii bisericeşti [1]

Exprimarea unor judecăţi de valoare asupra vieţii muzicale în Biserica ortodoxă română, în secolul XX, fără recunoaşterea meritelor personalităţii lui Ion Popescu-Pasărea, le face incomplete, goale de conţinut, false, tendenţioase şi pătimaşe.

Înţelegem prin viaţă muzicală religioasă în Biserica noastră, seria continuă de cântări care se practică la toate slujbele religioase, învăţate şi transmise din generaţie în generaţie, de la formele cele mai simple până la cele mai complexe. Ele au origine veche. S-au păstrat şi înbogăţit, fără să li se altereze caracterul religios, dar au îmbrăcat forme melodice diferenţiate în etapele pe care le-au parcurs, până să capete o formă adecvată limbii şi spiritului românesc modern.

Acest proces de cristalizare românească a avut loc la începutul secolului XIX, continuând în tot acest secol şi desăvârşindu-se în primele patru decenii ale secolului XX. Acest secol se sprijină pe secolul anterior, alcătuind un întreg unitar,

1 Cuvântare ţinută la comemorarea a 50 de ani de la decesul Profesorului Ion Popescu-Pasărea, care a avut loc la Facultatea de Teologie din Bucureşti, în ziua de 17 iunie 1993.



https://biblioteca-digitala.ro

care parcurge etape mai lungi sau mai scurte de creştere, descreştere, culminaţie-decădere; de altfel ca toate formele de cultură românească, în care se integrează şi cântarea noastră bisericească.

Secolului XIX îi aparţine opera de rumânizare a cântării bisericeşti, întreprinsă de Macarie Ieromonahul şi Anton Pann. Amândoi se rup de sistemul de notaţie veche, acceptând noul sistem simplificat al lui Hrisant. Amândoi îndeplinesc opera de transcriere a cântărilor aduse în Ţară de Dionisie Fotino. Amândoi se străduiesc din răsputeri să tipărească lucrări de învăţătură teoretică şi practică a muzicii bisericeşti. Începutul l-a făcut Macarie Ieromonahul în anul 1823, când apar în tipografia călugărilor armeni din Viena: *Teoreticonul, Anastasimatarul* şi *Irmologhionul*. Aceste trei opere îl definesc pe Macarie Ieromonahul ca prima mare personalitate care deschide o direcţie nouă, un drum nou vieţii muzicale în Biserica ortodoxă română. El aleargă apoi din mânăstire în mânăstire, începând cu cea de la Neamţ, ca să răspândească opera sa de rumânire. Macarie marchează prima etapă de creştere a unei forme de viaţă muzicală în Biserica ortodoxă din cele două Principate Române.

Îi urmează Anton Pann. Cu acelaşi elan nestăvilit, preface în româneşte, în toate tipăriturile sale, de la *Noul Doxastar* la *Heruvico-Chinonicar* şi până la *Noul Anastasimatar*, cântările publicate de Dionisie Fotino; alergând şi el, în calitate de cântăreţ, de la o biserică la alta, ajungând până în Scheiul Braşovului, să demonstreze forma nouă pe care a încercat s-o dea cântăreţii bisericeşti.

Exemplul personal este incomplet. Abia în ultimii 12 ani de viaţă s-a convins că noua formă pe care trebuia s-o îmbrace viaţa muzicală bisericească română începe şi se hotărăşte în Seminarii şi în şcolile de cântăreţi, desăvârşindu-se în biserică prin practicarea şi trăirea ei. A acceptat, astfel, în anul 1842, să primească a fi profesor de psaltichie la Seminarul Central din Bucureşti, care luase fiinţă cu şase ani mai înainte (1836). După primul an de funcţionare se convinge că *Teoreticonul* lui Macarie Ieromonahul nu mai corespundea cerinţelor învăţământului muzical religios şi atunci începe să redacteze, în formă euristică, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, tipărit în Tipografia sa din Bucureşti în anul 1845. Cum arată şi titlul, elevii nu mai aveau o carte succintă de 30 de pagini, însoţită de 6 planşe, ci o adevărată Gramatică a limbajului teoretic muzical religios de 222 pagini, precedate de o introducere de 40 de pagini. La finele cărţii era adăugată o programă analitică eşalonată pe câte trei trimestre în 4 ani de studii, intitulată *Metodul* (p.211-222). Cartea s-a răspândit cu repeziciune aproape în toate mânăstirile din Muntenia şi Oltenia.

Prin Anton Pann, viaţa muzicală bisericească parcurgea o nouă etapă ascendentă, superioară celei dominate de personalitatea lui Macarie Ieromonahul.

După decesul lui Anton Pann în anul 1854, elevii săi nu s-au putut ridica la nivelul talentului multilateral al profesorului lor. Aceştia, având mai puţin talent, au preluat, au prelucrat şi chiar au modificat liniile melodice ale cântărilor învăţate, respectând numai treptele de cadenţă ale fiecărui eh. Este o etapă de declin a cântării bisericeşti şi a prestigiului ei. Nu este momentul să menţionăm şi alţi factori care au contribuit, intenţionat, la acest declin. Acesta s-a întins până la apariţia



https://biblioteca-digitala.ro

*Legii instrucţiunii* din 25 Noiembrie 1864 a Domnitorului Alexandru Ioan Cuza şi a ministrului său Nicolae Kreţulescu.

În acelaşi an 1864 este însă numit la catedra de muzică bisericească de la Seminarul Central Ştefanache Popescu (n. în 1818), elev al lui Anton Pann între anii 1841-1844. Plin de talent componistic, bun interpret şi stăruitor la catedră, a fost chemat în anul 1884 de Eforia Seminarului Nifon Mitropolitul să i se încredinţeze şi catedra de muzică bisericească, după moartea în acel an a lui Theodor Georgescu. Ştefanache Popescu a menţinut treaz în conştiinţa elevilor, interesul pentru opera înaintaşilor săi, Macarie Ieromonahul şi Anton Pann. Abia după 20 de ani, învăţământul cântărilor religioase din cele două Seminarii din Bucureşti se afla sub îndrumarea aceleiaşi personalităţi.

Ştefanache Popescu are meritul de a fi descoperit printre elevii Seminarului Nifon Mitropolitul pe cel mai inteligent şi talentat dintre aceştia, pe Ion Popescu-Pasărea, căruia i-a transmis o dragoste şi un devotament nemărginit pentru muzica bisericească.

Tânărul diplomat al Seminarului Nifon Mitropolitul se convinsese încă din ultima decadă a sec.XIX, că nu trebuia să rămână numai la cultura de grad secundar pe care o dădeau Seminariile elevilor lor, chiar dacă aceasta era fundamentată pe studiul limbilor clasice şi moderne, precum şi al disciplinelor religioase şi umaniste. Cel care avea să poarte torţa luminării întregii vieţi muzicale bisericeşti, trebuia să-şi însuşească o cultură de nivel universitar. Acest fapt îl înţelesese tânărul diplomat chiar de pe băncile Seminarului Nifon Mitropolitul, unde s-au perindat ca profesori nume ilustre ale învăţământului universitar.

Tânărul Ion Popescu-Pasărea şi-a desăvârşit mai întâi cultura muzicală profană în Conservator, între anii 1890-1893 cu Gheorghe Brătianu, - fostul său profesor de muzică vocală în Seminar, - la Teorie-solfegii şi cu Eduard Wachmann la Armonie şi Compoziţie.

Pentru marea operă pedagogică pentru care se pregătea, avea nevoie să-şi însuşească o cultură umanistă atotcuprinzătoare, pe care şi-a făurit-o obţinând diploma de licenţă în drept şi litere. Studiile de drept i-au sistematizat modurile de gândire şi exprimare, iar cele de litere, pasiunea pentru limba şi literatura română, şi studiile pedagogico-filosofice.

Facultatea de filosofie şi litere era dominată de două mari personalităţi ale culturii româneşti: *Titu Maiorescu* şi *C-tin Dumitrescu-Iaşi*. De la primul şi-a însuşit *spiritul critic*, care îl va ajuta să diferenţieze valorile de nonvalori din cântările bisericeşti, iar de la cel de al doilea şi-a însuşit o cultură pedagogică cu idei noi despre educaţie, pe care acesta şi le însuşise în timpul studiilor sale de doctorat la Berlin şi Leipzig; şi pe care le răspândea prin *Revista pedagogică din România*, înfiinţată şi condusă de el.

*Disciplină în gândire şi limbaj, spirit critic în deosebirea valorilor de nonvalori şi precepte noi de pedagogie modernă* sunt cele trei mari coordonate pe care şi-a sprijinit întreaga activitate, de la început, tânărul Ion Popescu-Pasărea.



https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1893, Ştefanache Popescu îi încredinţează fostului elev, tânarul de 22 de ani, Ion Popescu-Pasărea, catedrele de muzică bisericească de la cele două Seminarii: Central şi Nifon Mitropolitul.

Câtă diferenţă: Ştefanache Popescu primea catedra de la Seminarul Central la vârsta de 46 de ani, iar pe cea de la Seminarul Nifon Mitropolitul la 60 de ani; pe când elevul său le primeşte la 22 de ani. Elevul i-a păstrat o deosebită veneraţie, recunoscându-i meritul de a-l fi determinat să renunţe la oricare altă profesiune, în care inteligenţa şi cultura sa aleasă l-ar fi ridicat la ranguri înalte.

Învăţământul muzical bisericesc în cele două Seminarii era reprezentat în anul 1893 de un tânăr frumos, cu voce frumoasă cu ambitus mare, cu vorbire aleasă, parc-ar fi susţinut o pledoarie în faţa unor înalte instituţii juridice, cu ochi strălucitori care radiau un suflet ales, plin de bunătate.

Tânărul nostru profesor mai are norocul ca în acelaşi an 1893, să preia catedra de filosofie (alcătuită din: psihologie, pedagogie generală, istoria pedagogiei, metodică şi didactică) de la Seminarul Nifon Mitropolitul, alături de fostul său profesor de la Universitate, C-tin Dumitrescu-Iaşi, care în cancelaria profesorală dezbătea studiile noi de educaţie publicate în *Revista pedagogică*. Tânărul profesor de muzică bisericească asculta noile prelegeri scurte ale fostului său profesor universitar.

Încă din primul an de profesorat, Ion Popescu-Pasărea constata că forma de exprimare euristică şi limbajul *Bazului teoretic* al lui Anton Pann nu mai corespund etapei în care intrase învăţământul românesc. Cel religios bisericesc nu se mai adresa unor tineri în deplină adolescenţă, vârstă la care se instruise şi Ştefanache Popescu la Anton Pann, ci se adresa unor copii de 12-13 ani, absolvenţi a 4 clase primare în oraşe şi a 5 clase primare la sate; învăţământ care se îmbunătăţise an de an prin legile emise de personalităţi ale culturii româneşti şi conduseseră Ministerul instrucţiunii.

Ca urmare a acestei situaţii cu totul noi, tânărul profesor Ion Popescu-Pasărea se hotărăşte să redacteze *Principii de muzică bisericească orientală*, care apar în anul 1897. Această carte de iniţiere a elevilor în teoria şi practica muzicii bisericeşti este primită cu entuziasm, datorită clarităţii ei.

Găsind ca necorespunzător felul de organizare a scărilor ehurilor prin 12, 9, 7 *secţii*, preconizat de Macarie Ieromonahul, profesorul nostru fundamentează scările diatonice pe: *tonuri mari* (4 sferturi), *tonuri mici* (3 sferturi) şi *tonuri mai mici* (2 sferturi), iar pe cele cromatice, pe tonurile de mai sus la care se adaugă cele de: 7, 6, 5, 1 sferturi de ton, fixate de Anton Pann.

*Profesorul a păstrat intactă intonaţia specifică a scărilor modurilor bisericeşti, pentru că era convins că orice abatere de la această distribuire a treptelor alterează intonaţia specifică acestei muzici.* Înălţimile treptelor scărilor ehurilor sunt urmate de *formulele de cadenţă* ale acestora, pe care profesorul le-a sistematizat ca niciunul din cei 4 mari înaintaşi ai săi. Formulele de cadenţă orânduite sistematic unele după altele diferenţiază structura ehurilor. *A fost cea mai mare realizare pedagogică muzicală bisericească pentru instruirea elevilor în cântările religioase, netranscrise pe note bisericeşti, prevăzute numai cu texte în cărţile de cult.*



https://biblioteca-digitala.ro

*Principiile* au apărut în mai multe ediţii, răspândindu-se cu repeziciune în toate Seminariile şi şcolile de cântăreţi din Vechiul Regat. Această carte a dat semnalul că învăţământul cântărilor religioase parcurgea o nouă etapă, corespunzătoare epocii istorice româneşti.

Metodul lui Anton Pann nu mai corespundea nici el structurii învăţământului ca şi denumirile colecţiilor de cântări. Legând denumirea acestora de ordinea slujbelor religioase, profesorul nostru fixează denumirile: *Cântările Vecerniilor, Cântările Utreniilor, Podobiile celor 8 glasuri, Catavasier, Cântările Triodului, Penticostar, Liturghierul de strană* ş.a.; le eşalonează pe ani de studii, revenind an de an la lămuririle teoretice din *Principii* referitoare la cele 8 ehuri şi la scările lor. Baza învăţării cântărilor o formează Vecernierul şi Utrenierul pe cele 8 ehuri. Odată însuşite aceste cântări de bază ale învăţământului muzical religios, celelalte cărţi sunt învăţate fără dificultăţi; în afară de perioada de mutaţie a vocii, care dă de furcă multor elevi, însă pentru scurtă vreme.

Era o ordine în însuşirea cunoştinţelor şi deprinderilor muzicale, încât astăzi, când privim cu 69 de ani în urmă, rămânem profund impresionaţi.

Dar ceea ce a fost tot aşa de greu de realizat se referă la alegerea cântărilor pe care urmau să le conţină cărţile menţionate mai sus, şi cărora trebuia să li se asigure fixarea lor definitivă în conştiinţa celor 84 de serii de absolvenţi de la cele două Seminarii, formând patrimoniul Bisericii ortodoxe române.

Procedeul profesorului a fost cât se poate de obiectiv. Însoţit de spiritul critic, a pus pe 4 coloane, într-o viziune sinoptică, aceeaşi cântare găsită la cei 4 mari înaintaşi ai săi, şi din cele 4 variante a ales pe cea mai muzicală, care corespundea pretenţiilor estetice ale începutului secolului XX, păstrând intacte toate cântările alese cu această metodă; completând cu compoziţii noi, acolo unde nu existau. N-a şovăit să îndrepte greşeli de desfăşurare a liniilor melodice, să restrângă lungirile inutile, să realizeze corespondenţa între accentele expresive ale melosului bisericesc cu cele silabice ale textelor, punând în faţa elevilor săi melodiile cele mai frumoase şi cele mai accesibile înţelegerii şi posibilităţilor lor vocale de interpretare.

Această imensă selecţionare, latură fundamentală a operei profesorului Ion Popescu-Pasărea, a fost realizată cu multă preţuire a valorii creaţiilor celor 4 înaintaşi. Să nu citâm decât dedicaţia de pe contracoperta interioară a Cântărilor Triodului tipărit în anul 1903: *"Închin această lucrare Memoriei nemuritorilor Apostoli ai muzicii bisericeşti române, Macarie Ieromonahul, Anton Pann şi Dimitriţă Suceveanu, precum şi venerabilului meu profesor D-l Ştefan Popescu, ca un tribut de recunoştinţă şi admiraţie."* Numai aşa se explică păstrarea în tot timpul vieţii sale a corpuri întregi de cântări ca *Axioanele praznicare*, mărturii ale talentului creator al lui Macarie Ieromonahul, sau ca *Mărimurile* şi *Polieleele* lui Dimitrie Suceveanu.

Nimeni altul n-ar fi fost în stare să aducă la îndeplinire această imensă operă de selecţionare, valorificare şi transmitere urmaşilor, în afară de prof.Ion Popescu-Pasărea.

Acum este cazul să amintim alergarea profesorului nostru de la o biserică la alta din centrul Bucureştiului, angajându-se cântăreţ de strană, verificând reacţia poporului prezent în biserici, la cântările care urmau să completeze cărţile elevilor



https://biblioteca-digitala.ro

săi. Profesorul, prin această practică de stranã săptămânală, întreţinea şi uimitoarea sa memorie muzicală religioasă. Niciodată n-a fost văzut cântând în clasă cu cartea în mână. Toate cântările şi tipicul lor erau interpretate din memoria lui muzicală.

La concursul de admitere în cele două Seminarii, profesorul nostru căuta la candidaţi: *voce frumoasă, exprimare clară a textului însoţitor şi dovezi evidente de pasiune pentru cântare; însuşiri ale unei noi concepţii despre muzicalitate*, ce urma să se dezvolte şi desăvârşească în timpul studiilor seminariale.

*Fixarea auzului muzical* al elevilor, specific muzicii bisericeşti, cu alte dispuneri ale treptelor în scările ehurilor, a fost o mare realizare a profesorului nostru. Dumnezeu îl înzestrase cu *auz absolut*, cu ajutorul căruia diferenţia cele mai infime distanţe dintre trepte. Acesta i-a fost cel mai preţios ajutor pentru educarea *urechii muzicale* a copiilor veniţi din diferite părţi ale Ţării. Auzul muzical al acestora se uniformiza, se rafina. Vocea frumoasă a profesorului şi felul de cântare au fost pentru mulţi din elevii săi ispite de a-l imita. Pentru evidenţierea purităţii intonaţiei adăuga sunetele viorii, pe coardele căreia alunecau degetele subţiri ale profesorului. Până în clasa VI n-a încetat, în momente de cântări dificile, să ceară o vioară, s-o acordeze la înălţime absolută de 435 vibraţiuni duble pe secundă şi să însoţească intonarea elevilor cu execuţia instrumentală; tonurile de la un sfert de ton până la cele mai mari, menţionate mai înainte, să fie auzite cu precizie.[2] Era cea mai dificilă, dar cea mai importantă realizare de educaţie muzicală specific religioasă.

La finele secolului XIX a apărut în fruntea Ministerului instrucţiunii şi cultelor, marele reformator al şcolii româneşti, *Spiru Haret*, care, sub influenţa mentorului său, C-tin Dumitrescu-Iaşi, se hotărăşte să ridice prin învăţătură de carte, ţărănimea, cea mai numeroasă şi mai reprezentativă clasă socială a neamului românesc. Spiru Haret adusese prin legi succesive, reforme fundamentale învăţământului românesc. El a apelat la preoţi şi învăţători să pornească la desţelenirea şi cultivarea minţii ţărănimii române.

Profesorul Ion Popescu-Pasărea se alătură acestei mari mişcări culturale. Din concursurile de admitere în cele două Seminarii se convinsese că toţi candidaţii, cu excepţia fiilor de preoţi, nu posedau o pregătire muzicală religioasă cât de puţină în cursul primar. Pentru îndreptarea acestei mari deficienţe, a stăruit să fie introdus în Legea învăţământului primar art.27: *"Duminica şi Sărbătorile elevii vor fi conduşi la biserică de către învăţătorul lor, pentru a asista la serviciul divin şi a forma corul bisericesc."* Acest articol nu s-a clintit din cele 3 legi din anii: 1896, 1900, 1901.

Dar, mai înainte de a fi educaţi muzical religios copiii, trebuiau educaţi învăţătorii. Profesorul Ion Popescu-Pasărea şi-a asumat răspunderea ridicării

2 Nu ştim unde a învăţat vioara. Imita pe venerabilul său profesor, Ştefanache Popescu, "care niciodată nu sta pe catedră, ci cu vioara lui bătrână în mână, cânta printre elevi... (Preot Grigore Popescu, *Din trecutul Seminarului Nifon Mitropolitul din Bucureşti*. Tipografia ziarului *Universul*, 1943, p.125.)



https://biblioteca-digitala.ro

pregătirii muzicale religioase a învăţătorilor. Pentru ei a tipărit în anul 1908: *"Cântările Sfintei Liturghii pe 3 voci, scrise pentru corurile săteşti după melodiile bisericeşti tradiţionale"* şi apoi în anul 1909 *"Cântările Sfintei Liturghii pe 2 voci"*, - retipărită în anul 1930, - pentru organizarea de către învăţători a corurilor bisericeşti cu elevii. Pentru aceste două tipărituri a fost sprijinit de *"nemuritorul Haret"*, cum l-a denumit în prefaţa din anul 1909.

Nici în ultimii ani ai vieţii n-a renunţat la idealurile care l- au călăuzit în tinereţe, de ridicare a neamului prin educaţia muzicală religioasă, publicând mica broşură pe o singură voce: *"Cântările Sfintei Liturghii întocmită pentru Şcoală şi Popor de I.Popescu-Pasărea, G.Comana şi G.Breazul"*.[3]

Pentru idealul de care a fost călăuzit, în întreaga sa existenţă, de propăşire a vieţii muzicale religioase, de la copiii din şcoala primară până la învăţătorii şi preoţii acestui neam, profesorul Ion Popescu-Pasărea merita pe deplin să fie recunoscut şi denumit *pedagogul naţional al muzicii bisericeşti*, fiind trecut în istoria culturii religioase a neamului nostru.

La 9/10 Mai 1943 profesorul Ion Popescu-Pasărea a decedat. L-au prohodit preoţii şi cântăreţii în Biserica Sf.Spiridon din Calea Şerban Vodă, fiind înmormântat în cimitirul Mânăstirii Pasărea.

După anul 1948 numele său a fost proscris şi îndepărtat din toate tipăriturile ulterioare. Dacă ar fi trăit, ar fi pătimit şi şi-ar fi dat sfârşitul într-una din închisorile comuniste, în care a dispărut floarea intelectualităţii româneşti, care a întreţinut conştiinţa de neam.

A fost senator liberal, respectat de toţi marii oameni politici şi de cultură ai vremii, care au făurit România Mare. Marele învăţat Nicolae Iorga, pe când era Prim-ministru şi Ministru al instrucţiunii publice, în anul 1932, l-a desemnat raportor la o lege de învăţământ prezentată în Senatul României.

Ar trebui să-i acuzăm pe mulţi, dar ne abţinem deocamdată. Cel puţin acum, după plecarea în lumea dreptţilor, să-i recunoaştem marea autoritate pe care a reprezentat-o în cântarea bisericească, alături de cei 4 mari înaintaşi ai săi, pe care i-a venerat.

Biserica ortodoxă română are datoria morală să repare această mare nedreptate şi să restabilească autoritatea slujitorului ei devotat, marele pedagog naţional al muzicii bisericeşti, care a fost Ion Popescu-Pasărea.

**Constantin A.Ionescu**

3 În aceşti ani, după o jumătate de secol, când preoţii n-au avut voie să intre în şcoli, trebuia retipărită această broşurică într-un milion de exemplare, pusă la dispoziţia copiilor din clasele primare, în mod gratuit, iar profesorul de religie să-şi întregească opera de reeducare religioasă prin cântările Sf.Liturghii.



https://biblioteca-digitala.ro

**Titus Moisescu**

# George Breazul - istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină

Datorită scrierilor şi activităţii lui George Breazul (1887-1961), muzicologia românească a cunoscut o fundamentare ştiinţifică, o amplă şi diversificată dezvoltare, cu implicaţii pozitive în mai toate domeniile ei de manifestare: istoriografie, estetică şi critică, etnografie şi folclor, lexicografie, pedagogie, bizantinologie, paleografie etc. Prin noi metode şi mijloace de investigare, de prelucrare a datelor, de analiză şi sinteză, G.Breazul a impulsionat şi potenţat muzicologia românească, aceasta devenind în scurt timp o adevărată ştiinţă cu multiple posibilităţi de afirmare.

O puternică şi benefică influenţă asupra profesorului şi muzicologului G.Breazul au imprimat-o anii petrecuţi la Universitatea din Berlin, în 1922-1924, audiind cursurile unor profesori de renume[1] Aici şi în această perioadă de plină afirmare a muzicologiei germane, a aprofundat G.Breazul discipline şi metode de cercetare de mare interes, care au imprimat viitoarei sale activităţi muzicale multidisciplinare - de folclorist, profesor, critic şi istoric muzical, lexicograf, bibliograf, editor etc. - un nou spirit de cercetare şi valorificare, ridicând astfel muzicologia românească - şi în mod special istoriografia - la un nivel ştiinţific superior.

Întreaga activitate a lui G.Breazul, toate scrierile lui pornesc din istorie şi sunt însoţite de istorie. Monumentala sa lucrare *Patrium Carmen*[2] şi primele două volume de *Pagini din istoria muzicii româneşti*[3] cuprind numai istoriografie muzicală românească, ca şi următoarele trei; chiar şi în paginile de cronică muzicală tot istorie este - o istorie a vieţii muzicale româneşti dintre cele două războaie. Şi tot istorie sunt şi paginile epistolare, adunate de noi în cele două volume de *Scrisori şi*

1 La Universitatea din Berlin, facultatea de filosofie, George Breazul a studiat cursurile profesorilor: Oskar Fleischer, Johannes Wolf, Max Friedländer, Curt Sachs, Georg Schünemann, Richard Sternfeld, Herman Albert, Erich v.Hombostel, Fr.Blume, Carl Stumpf, Karl Schäffer, F.J.Schmidt, Hermann Spranger, etc. (Vezi: G.Breazul - *Scrisori şi documente*, vol.I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p.638, nr.999.)

2 George Breazul - *Patrium Carmen*. Craiova, Edit. Scrisul Românesc, 1941, în *Melos I*, culegere de studii muzicale scoasă de G.Breazul.

3 George Breazul - *Pagini din istoria muzicii româneşti*. Bucureşti, Editura Muzicală: Vol.I (1966), Vol.II (1970), Vol.III (1974), Vol.IV (1977), Vol.V (1981).Ediţii îngrijite şi prefaţate de Vasile Tomescu (vol.I), Gheorghe Firca (vol.II-IV), Gheorghe Ciobanu (vol.V).



https://biblioteca-digitala.ro

*documente - G.Breazul*[4], mai cu seamă în cel de al doilea, din care se desprinde cu claritate amprenta istoriografică a întregii lui activităţi din ultimele două decenii de viaţă. Iar dacă-mi este îngăduit să parafrazez titlul unei cărţi a lui Petre Brâncuşi[5], aş spune că "George Breazul este el însuşi o istorie nescrisă a muzicii româneşti".

În anii 1949-1951, ca student al Conservatorului de muzică din Bucureşti, l-am avut ca profesor şi pe G.Breazul. Îmi amintesc cu emoţie de strălucitele prelegeri ale eruditului nostru dascăl, care nu de puţine ori ne fascina prin vastele şi îndepărtatele sale incursiuni în istoria muzicii. Ca să ne facă să înţelegem cât mai exact unele probleme teoretice - cum ar fi, de pildă, aceea a sistemelor modale sau a structurilor oligocordice - nu ezita să ne poarte cu gândul prin epoci cât mai îndepărtate, la *Dodekachordonul* lui Glareanus, din secolul al XVI-lea, a cărui ediţie originală o păstra în celebra sa bibliotecă, la Aristotel şi Pitagora. Studiul comparat al muzicii, cu multiplele lui implicaţii istorice, era mereu prezent în expunerile profesorului G.Breazul, a cărui activitate didactică purta permanent amprenta unui evident enciclopedism. Nu scăpa nici un prilej să ne facă demonstraţia istorico-comparatistă a fenomenului muzical, cu toate implicaţiile lui interdisciplinare, în domenii de artă şi cultură logic determinate, pe care le invoca cu rigoarea şi competenţa istoricului avizat, totdeauna apelând la documentul concret, singurul în măsură să fundamenteze concluzii. Mereu accentua importanţa documentului, a hrisovului, cum se exprima adesea, arătându-ne un manuscris, o carte veche, o imagine de epocă, o pecete sau chiar un fragment de ceramică. Şi iarăşi revenea cu precizarea ca niciodată să nu facem afirmaţii fără o susţinere documentară; în caz contrar, vom întâmpina riscul falsului istoric.

Şi pentru a intra în posesia documentului, a informaţiei sigure şi de nezdruncinat doveditoare, G.Breazul ne relata cum şi în ce scop şi-a organizat vasta sa bibliotecă, în care a adunat, cu răbdare şi cu mari sacrificii materiale, manuscrise, carte veche, periodice, corespondenţă, ilustraţie, mii de fişe ingenios organizate etc., în ideea documentării şi valorificării muzicii româneşti, a fundamentării ei istorico-ştiinţifice, muzicologice. Într-o scrisoare adresată Ministerului Educaţiei Naţionale, la 20 decembrie 1938, prilejuită de hotărârea ministerului de a desfiinţa catedra de Enciclopedie şi pedagogie a muzicii, pe care G.Breazul o ocupa ca profesor la Academia de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, muzicianul român preciza următoarele: "La cursul meu de Enciclopedia muzicii, am tratat în fiecare an istoria muzicii ca disciplină muzicologică,

4 George Breazul - *Scrisori şi documente*, vol.I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984. Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, cu o Prefaţă de Gheorghe Firca. Idem - *Scrisori şi documente*, vol.II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987. Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu. *Scrisori şi documente*, vol. III, Bucureşti, Editura Muzicală (sub tipar).

5 Petre Brâncuşi - *George Breazul şi istoria nescrisă a muzicii româneşti*. Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.



https://biblioteca-digitala.ro

determinând, în marginile rezultatelor investigaţiilor de azi, obiectul, domeniul ei de cercetare, metodele, problemele de căpetenie etc. În lucrările mele apărute în ultimii ani, ca şi în cele publicate în (periodice), informaţiile şi temeiurile istorice mi-au slujit necontenit şi le-am folosit substanţial, ca atare... Să mi se îngăduie să amintesc şi biblioteca mea de peste 10.000 de volume de specialitate, care cuprinde toate lucrările fundamentale de istorie a muzicii, pe care în ţara noastră nu le posedă nimeni, nici Biblioteca Academiei Române, nici altă bibliotecă particulară, la care se adaugă numeroasele colecţii de reviste"[6]. În cele două volume de *Scrisori şi documente - G.Breazul* există o corespondenţă bogată în acest sens, din care cititorul poate aprecia strădania şi investigaţiile muzicianului în adunarea cărţilor şi documentelor trebuincioase, dar mai cu seamă pasiunea - am putea spune patima - cu care clădea edificiul bibliotecii sale, izvor nesecat de informare în toate domeniile de activitate artistică, în ideea generoasă de a o dărui tuturor celor care-i vor continua cercetarea[7].

Datorită numeroaselor pagini epistolare existente în Biblioteca "G.Breazul", au devenit cunoscute stăruitoarele investigaţii ale istoriografului muzical în determinarea unor importante fapte istorice. Aflăm de exemplu cum cercetări dintre cele mai variate şi mai intense l-au purtat pe G.Breazul pe urmele lui Daniel Speer, Ioan Căianu, François Rouschitzki, Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, Eusebie Mandicevschi etc. etc., în dorinţa vie de a aduce mai multă lumină şi cu ajutorul muzicii în trecutul îndepărtat al culturii şi civilizaţiei româneşti. În această privinţă, G.Breazul a lucrat cu pasiunea şi inteligenţa omului de artă şi ştiinţă, neprecupeţind nici un efort material şi spiritual în căutarea unor documente care să ateste prezenţa muzicii româneşti încă din cele mai vechi timpuri în cultura naţiunilor europene.

Considerând cântecul popular românesc ca "izvor de motive pentru creaţia muzicală, ca domeniu de cercetare ştiinţifică, ori ca material pentru educaţie", G.Breazul a adunat în biblioteca sa publicaţii vechi, în care acesta a fost tipărit - de Sulzer (1781), de colaboratori ai revistei din Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* (1814, 1821, 1822), de Eftimie Murgu (1830), de Anton Pann (1850-1852), de J.A.Wachmann (1847-1860), de Carol Miculi (1854) etc. Aceeaşi atitudine a avut-o şi faţă de literatura muzicală manuscrisă, achiziţionând codexuri importante şi semnificative prin conţinutul lor, semnate de I.Kitzulescu, P.Brăneanu, O.Dumitrescu, I.Zmeu, Ath.Iordănescu ş.a. Toate aceste cărţi şi manuscrise le găsim citate şi valorificate în scrierile sale, iar mai târziu în cele ale altor muzicieni români. În ce priveşte cartea muzicală veche, cum ar fi tipăriturile lui Petru Efesiu (1820), ale lui Macarie Ieromonahul (1823, 1827), ale lui Anton Pann (1830-1854), muzicianul român nutrea un adevărat cult. Nu putem enumera aici cărţile rare,

6 George Breazul - *Scrisori şi documente*, vol.I, *op.cit.*, p.637-639, nr.999.

7 Întreaga Bibliotecă "G.Breazul" a fost inventariată şi donată Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, în anul 1971, de către Georgeta Breazul, soţia muzicianului, formele juridice ale acestei donaţii fiind legalizate prin Notariatul de Stat.



https://biblioteca-digitala.ro

periodicele şi manuscrisele achiziţionate de G.Breazul de-a lungul anilor, în scopul creării unei baze documentare puternice şi cuprinzătoare, care să sprijine muzicologia românească în drumul ei de afirmare. Însă ne apare evident faptul că el urmărea în mod constant latura istoriografică a fenomenului muzical, atât în domeniul istoriei muzicii româneşti, cât şi în acela al pedagogiei, al folclorului, al lexicografiei, al bizantinologiei. În acest sens, trebuie să ne reamintim de semnificativa donaţie din 1940, către Biblioteca Academiei Române, a revistei *Allgemeine musikalische Zeitung* din anii 1814, 1821 şi 1822, în care, după cum bine ştim, sunt publicate melodii populare româneşti din Moldova şi Transilvania, donaţie însoţită şi motivată de G.Breazul printr-o scrisoare-document cu caracter istoriografic, din care reproducem aici un scurt fragment[8]: "Când începi să cunoşti cântecul nostru popular şi să-ţi dai seama de nebănuita lui originalitate şi bogăţie, nu te poţi resemna cu ideea că o jumătate de veac şi într-o epocă aşa de însemnată a culturii româneşti, cântecul popular să rămână scufundat în întuneric... Pornind de la această presupunere, am întreprins răsfoirea diferitelor scrieri de specialitate mai vechi. Atracţie deosebită şi interes prezintă pentru scopul acesta vechile reviste muzicale. Prin bibliotecile străine, pe unde am avut prilejul să găsesc şi cărţi şi colecţii de reviste rare, totdeauna am căutat să aflu, dacă nu muzică, cel puţin menţiuni despre cântecul popular românesc...". Şi astfel a putut identifica G.Breazul în revista *Allgemeine musikalische Zeitung* cântece şi menţiuni despre cântecul popular românesc, publicate în acea perioadă de o jumătate de veac, la care făcea aluzie în scrisoarea adresată Bibliotecii Academiei Române, perioadă cuprinsă între anii 1781, data apariţiei cărţii lui Sulzer[9], şi 1830, data apariţiei cărţii lui Eftimie Murgu[10], în care au fost tipărite, după cum iarăşi ştim, câteva melodii populare româneşti.

În scrierile sale, G.Breazul s-a referit la toate domeniile de manifestare ale artei muzicale româneşti, trecându-le pe fiecare prin filtrul istoriei. A căutat căi noi de investigare, a creat teme de cercetare de mare utilitate - să ne reamintim aici numai de importanta idee de prepentatonism şi pentatonism în muzica populară românească, pe care a emis-o şi dezvoltat-o cu strălucire - a iniţiat lucrările monografice (*Gavriil Musicescu*[11], *D.G.Kiriac*[12]), a stăruit asupra studiilor de analiză şi sinteză, pe care le anticipa adesea cu ample consideraţii istoriografice. Lucra intens, diversificat, se documenta îndelung şi amănunţit, nu lăsa nelămurit nici un

8 George Breazul - *Scrisori şi documente*, vol.I, *op.cit.*, p.675-677, nr.1063.

9 Franz Joseph Sulzer - *Geschichte des transalpinischen Daciens*... Wien, Rudolph Gräffer, 1781 (vol.I şi II), 1782 (vol.III). La sfârşitul celui de al II-lea volum sunt publicate, în Tabula I, 10 melodii: *Walachische Tänze und Lieder*.

10 Eftimie Murgu - *Wiedrelegung der Abhandlung*... Ofen gedruckt mit Königl. ung. Universitäte - Schriften 1830. În acest volum, Eftimie Murgu prezintă 3 Romanische Tänze şi 2 Schäfer Arien, într-o prelucrare simplă pentru pian.

11 George Breazul - *Gavriil Musicescu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1962.

12 George Breazul - *D.G.Kiriac*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973. Ediţie îngrijită de Titus Moisescu.



https://biblioteca-digitala.ro

aspect al problemei pe care o aborda. Atunci când descoperea surse noi de documentare, prefera să-şi prelungească în mod tacit termenul de redactare finală a lucrării, asumându-şi toate riscurile unei întârzieri, decât să trimită la tipar un text incomplet din punct de vedere istoriografic. O relatare sugestivă şi revelatoare a unei atari situaţii o aflăm într-una din scrisorile lui Mihail Jora către G.Breazul, din 10 februarie 1943, prilejuită de tipărirea Anuarului Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti pe anii 1941-1942, pe care o reproducem în continuare[13]:

*Dragul meu,*

*În mai, anul trecut, când am luat hotărârea să scot Anuarul şcolii, ai avut bunăvoinţa, la cererea mea, să-ţi iei sarcina să faci istoricul şcolii noastre de la 1864 până azi. Era o lucrare care, socotesc eu, cu datele pe care le aveai la îndemână, puteai să o faci într-o lună de zile. Când te-am întrebat mai târziu cum merge lucrul, mi-ai răspuns că înaintează. Prin septembrie mi-ai comunicat că ai găsit lucruri interesante înainte de 1864, şi că doreşti să începi lucrarea de la 1820. Au trecut octombrie, noiembrie, decembrie, ianuarie, şi la toate insistenţele mele răspundeai, fie cu glume, fie cu promisiuni formale, că în câteva zile, lucrarea e gata, dar începând de la 1780. Alaltăieri mi-ai arătat un document din o mie cinci sute şi nu ştiu câte, şi mi-ai dat cuvântul că te duci la tipografie să predai materialul lucrat. N-ai făcut-o.*

*Cum pe de o parte, mergând aşa, vei găsi, fără doar şi poate, documente dinainte de descălecare, extrem de interesante, desigur, dar care se depărtează din ce în ce de obiectul articolului iniţial; cum pe de altă parte Anuarul ce-l proiectez e pe anii 1941-42, că suntem la 10 februarie 1943, şi că tipograful mi-a trimis răspuns că nu mai poate aştepta; cum, în sfârşit, am tot restul materialului cules, îţi mulţumesc pentru bunăvoinţa ta şi te eliberez de obligaţia pe care ţi-ai luat-o. Vom apare fără istoric, fără documente, fără clişee, modest şi fără pretenţii; dar cel puţin voi avea Anuarul la sfârşitul lui februarie. Voi avea doar şi o decepţie în plus, aceea de a constata că nici pe prieteni nu mă mai pot bizui.*

*Cu bine, M.Jora*
*10 februarie 1943*

Anuarul Conservatorului a apărut în anul 1943, în cuprins fiind prezent şi studiul lui G.Breazul intitulat: *Învăţământul muzical în Principatele Româneşti, de la primele începuturi până la sfârşitul secolului al XVIII-lea* - fiind dedicat lui "Mihail Jora - Directorul". În Cuvântul înainte, Mihail Jora motivează întârzierea apariţiei prin următoarea precizare: "Iar unele studii, cum ar fi cel atât de important al Dlui prof.G.Breazul, au cerut sforţări mari şi un timp mai îndelungat decât cel prevăzut..."

13 George Breazul - *Scrisori şi documente*, vol.II, *op.cit.*, nr.1146. (Scrisoarea se păstrează în Biblioteca "G.Breazul", la nr.inv.2006).



https://biblioteca-digitala.ro

Deşi s-au scurs aproape patru decenii de când profesorul G.Breazul ni se adresa în sala de curs a Conservatorului cu apelativul "Feţii mei", iar noi îl aşteptam neràbdàtori, cu speranţa de a càpàta noi cunoştinţe asupra artei muzicale, figura blândă, calmul vocii, logica ideilor, claritatea expunerilor sale ne sunt încă vii în amintire. Iar dacă unii dintre noi ne-am dedicat activităţii istoriografice, aceasta s-a datorat şi scrierilor şi îndemnurilor profesorului şi muzicologului de formaţie enciclopedică George Breazul.

*

Ca istoriograf şi teoretician, George Breazul nu putea să nu abordeze, în preocupările sale, domeniul atât de complex şi de inedit al muzicii bizantine - al vechii muzici bizantine, ca şi al noii muzici chrysanthice, psaltice, a secolelor XIX şi XX. A fost unul dintre primii noştri muzicologi care au investigat acest domeniu atât de specific ortodoxismului românesc. Fiind de formaţie teologică - absolvise Seminarul Central din Bucureşti (1907) -, lui George Breazul nu i-a fost străină această artă; dimpotrivă, fiind îndrumat de profesori celebri la acea vreme, ca Ion Popescu-Pasărea, demn urmaş al vestiţilor psalţi ai secolului al XIX-lea, ei înşişi autori de cântări liturgice şi de manuale teoretice, George Breazul a putut să-şi însuşească întregul sistem neumatic de notaţie, ca şi ethosul specific şi inconfundabil al acestei muzici psaltice. La Conservatorul din Bucureşti (1908-1912), ca student al lui D.G.Kiriac, a fost animat de ideile novatoare ale acestui maestru, acordând un mare interes muzicii noastre tradiţionale, cu specificul ei modal, pe care a cultivat-o în toată complexitatea ei.

La Berlin, audiind cursurile unor străluciţi profesori, a simţit nevoia de a aprofunda problemele referitoare la structura modurilor, atât în domeniul folclorului, cât şi în acela al muzicii bisericeşti. Încă din primul an al şederii sale în Berlin, în august 1922, G.Breazul este ales ca preşedinte al Societăţii Academice Române ("Rumänische Akademischer Verein"), fondată în anul 1897. Sărbătorind 25 de ani de la înfiinţarea societăţii, G.Breazul dă curs unui mai vechi deziderat al românilor, de a înfiinţa un sediu propriu, cu o bibliotecă românească şi un cabinet de lectură bine înzestrate, unde tinerii studenţi să poată găsi condiţii prielnice unui studiu temeinic şi diversificat. În acest sens, scrisoarea lui G.Breazul din decembrie 1922, adresată lui Vasile Ispir, profesor la Facultatea de teologie, este revelatoare[14]: "Întâmplarea a făcut însă ca în lucrările mele la Facultatea de filosofie de pe lângă Universitatea din Berlin, în cadrul cursului prof.dr.Oskar Fleischer... să vină vorba şi de notaţiunea grecească. Ei bine, am produs o adevărată stupefacţiune, prin faptul că citeam şi cântam, fără nici o dificultate, vechea noastră muzică bisericească, notată în sistemul numit de noi "oriental", pe care dumneata, ca şi mine, ca foşti seminarişti, îl cunoaştem destul de bine, iar ca specialist în materie, fost profesor suplinitor la Seminarul Nifon al catedrei de muzică bisericească, am dat o serie de

14 George Breazul - *Scrisori şi documente, vol.I, op.cit.*, p.25, nr.15.



https://biblioteca-digitala.ro

lămuriri ştiinţifice importante, în urma cărora prof. Fleischer... şi-a exprimat regretul că nu există în această direcţiune o lucrare ştiinţifică. Cum vei fi bănuit, am fost invitat să scriu un studiu, sub direcţiunea profesorului meu Fleischer, relativ la muzica bisericească română..." Şi tot în aceeaşi perioadă, G.Breazul şi scrie de la Berlin fratelui său Petre Georgescu[15]: "Din ultima mea scrisoare vei fi aflat că sunt în lucru cu un savant profesor al meu spre a da la lumină un studiu asupra muzicii religioase; profesorul este mulţumit de mine şi sper să iasă o lucrare bună. Aştept nerăbdător cărţile pe care ţi le-am cerut". Nu cunoaştem conţinutul acestui studiu, care a rămas, probabil, în cadrul lucrărilor cursului profesorului Fleischer la Universitatea din Berlin. În schimb, venind în ţară în anul 1924, la solicitarea lui Max Costin, profesorul G.Breazul acceptă să coopereze la reapariţia revistei *Muzica*, prilej cu care îşi face cunoscută intenţia de a publica *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* de Anton Pann, lucrare pe care o considera fundamentală pentru cunoaşterea şi studierea teoriei muzicii psaltice a noii sistime chrysanthice[16].

Iată deci că interesul lui G.Breazul pentru cercetarea muzicii psaltice de tradiţie bizantină s-a manifestat chiar din anii de studii de la Berlin. Aici a intuit el importanţa cunoaşterii acestei muzici şi cât de necesară era această cunoaştere pentru cultura şi arta medievală românească, din moment ce şi străinii îşi exprimau interesul cercetării ei. De aceea, în anii care au urmat, G.Breazul avea să-i consacre mai multe studii, articole şi conferinţe, iar în celebra sa bibliotecă avea să adune cărţi, reviste şi manuscrise de specialitate, de mare interes şi valoare pentru acest domeniu al artei medievale.

Despre muzica bisericească în general şi despre muzica bizantină şi de tradiţie bizantină în special, G.Breazul a scris şi a publicat numeroase pagini, fie în articole şi studii separate, fie în contextul unor consideraţii generale privind vechea cultură muzicală a poporului român. Nu a ocolit nici un segment al structurii şi evoluţiei acestei muzici, de la consideraţii istoriografice, la analiza unor moduri specifice, de la prezentarea unor vechi manuscrise, până la transcrierea în notaţie liniară sau neumatică a monodiei psaltice. Deşi avea o anumită preferinţă pentru domeniul istoriografic al muzicii bisericeşti, G.Breazul se avântă cu acelaşi profesionalism şi competenţă către teoretizarea acestei muzici, cu precădere spre analiza structurii modale specifice cântării psaltice. Sunt numeroase consideraţiile sale privind structurile oligocordice, pentacordice şi heptacordice în contextul dualismului folclor-eclesiastic (mai cu seamă în *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol.V*). Totdeauna prezenta aceste aspecte teoretice prin metoda comparativă, astfel încât creaţia muzicală psaltică devenea mai uşor perceptibilă în paralel cu cea populară. Arhaismul muzicii bizantine îl fascina, iar dacă acest arhaism, aparent, nu era perceptibil la prima vedere, G.Breazul poseda tehnica de a-l scoate la lumină în toată splendoarea lui. Şi totdeauna reuşea să-l înfăţişeze ca pe un element

15 *Idem*, p.27, nr.17.
16 *Idem*, p.55, nr.55.



https://biblioteca-digitala.ro

constitutiv, specific, fără de care muzica bizantină n-ar fi ea însăşi. Totdeauna apelează la document, la manuscris, la date certe, prin care motivează existenţa şi evoluţia acestei muzici. Niciodată nu face afirmaţii hazardate, aventuroase, fără putinţa verificării lor. Şi nu în ultimul rând, trebuie să evidenţiem atât claritatea expunerii cât şi savoarea şi frumuseţea limbajului, care, la G.Breazul, par să coboare din vechi cronici, din "cărţi de închinare şi de slăvire, grai din basme cu feţi frumoşi şi cosânzene", cum scria el când se găsea la Berlin prin anul 1922.

Ce a rămas de la G.Breazul în urma cercetărilor întreprinse de el de-a lungul anilor în domeniul artei muzicale religioase? În primul rând articole şi studii de analiză şi sinteză, altele cu caracter istoriografic, culegeri de monodii şi cântări corale polifonice din creaţia unor compozitori români (D.G.Kiriac, Gavriil Musicescu), identificarea şi descrierea unor vechi documente şi manuscrise de muzică religioasă, conferinţe, o bibliografie de mare valoare ştiinţifică, concentrată în carte veche, carte rară religioasă, în theoreticoane specifice, care se păstrează în celebra sa bibliotecă. Toate acestea au menirea de a sprijini şi încuraja, într-un fel sau altul, cercetarea ştiinţifică a muzicii bizantine şi de tradiţie bizantină.

O listă cronologică - desigur incompletă - a scrierilor lui G.Breazul în domeniul artei muzicale religioase ar putea fi următoarea:

1. *Pentru muzica bisericească orientală*, în: *Cuvântul*, Bucureşti, 3 octombrie 1926.

2. *Necesitatea înfiinţării unei Academii de muzică bisericească*, în: *Cuvântul*, Bucureşti, 31 iulie 1927.

3. *Înfiinţarea Academiei de muzică bisericească*, în: *Cuvântul*, Bucureşti, 20 februarie 1928.

4. *Stiluri de muzică la corurile bisericeşti*, în: *Cuvântul*, Bucureşti, 18 ianuarie 1932. O critică aspră privind repertoriul corurilor de bisericâ.

5. *Muzica primelor veacuri ale creştinismului*. Conferinţă ţinută la postul de Radio Bucureşti, în ziua de 8 aprilie 1932. Este o variantă prescurtată a studiului ce va apărea în revista *Raze de lumină*, în 1934. Această variantă prescurtată a fost tipărită în: G.Breazul, *Pagini...* vol.IV, *op.cit.*, p.338-348.

6. *Muzica bizantină - Conferinţa părintelui I.D.Petrescu*, în: *Cuvântul*, Bucureşti, 9 mai 1932. După ce deplânge faptul că printre puţinii auditori lipseau preoţii, feţele bisericeşti, înalţii prelaţi, care-şi îndeplinesc misiunea cu ajutorul muzicii bizantine, G.Breazul arată că părintele Petrescu a făcut o expunere substanţială asupra notaţiei, mărturiilor, ritmului, asupra raportului dintre teorie şi practică în evul mediu, totul după manuscrise din secolele XI-XIV. Pentru că oricât de temeinice cercetări asupra acestei muzici ar face occidentalii, ei nu se vor putea ridica la nivelul celor care au în spiritul lor ceea ce noi numim ethosul muzicii bizantine şi acea tradiţie bună de cântare bisericească specifică ortodoxismului. Sunt multe idei interesante în această cronică a lui G.Breazul, cronică ce poate fi citită şi în: *Pagini...* vol.IV, *op.cit.*, p.255- 256.

7. *Muzica bizantină*. Conferinţă ţinută la postul de Radio Bucureşti, în ziua de 20 mai 1932. Textul conferinţei poate fi citit în: *Pagini...* vol.IV, *op.cit.*, p.356-364. G.Breazul prezintă iarăşi o mulţime de idei interesante privind rosturile acestei arte.



https://biblioteca-digitala.ro

El remarcă faptul că multă vreme singura muzică bisericească a creştinătăţii a fost socotită a fi cea gregoriană, cântul plan al romano-catolicilor, pe când muzica bizantină a fost ignorată, deşi europeni de cultură muzicală apuseană au cutreierat bisericile ortodoxe orientale. De asemenea, arată că muzica bizantină nu era numai cea religioasă; existau acele aclamaţii, acele polichronioane la adresa împăraţilor şi a patriarhilor. Insistă şi asupra unor cântări care au avut o circulaţie îndelungată, păstrându-şi structura melodică şi modală, cu unele variante, până în zilele noastre.

8. *Muzica gregoriană*. Conferinţă ţinută la postul de Radio Bucureşti, în ziua de 10 iunie 1932. Textul conferinţei poate fi citit în: *Pagini*... vol.IV, *op.cit.*, p.349-355. G.Breazul arată că păreri mai cutezătoare socotesc muzica bisericească apuseană ca o ramură a muzicii bizantine, influenţa acesteia asupra bisericii apusene fiind, în primul mileniu, neîntreruptă şi mereu activă. Se opreşte asupra diferenţelor dintre muzica gregoriană şi cea ambroziană, mai cu seamă asupra celor stilistice. Iar printre formele artistice care au luat naştere sub influenţa monodiei bizantine menţionează Secvenţele şi Tropii.

9. *Muzica primelor veacuri ale creştinismului*, în: Revista *Raze de lumină*, Bucureşti, anul VI (1934), nr.5 (noiembrie-decembrie), p.411-445. Este unul dintre cele mai importante studii în domeniul artei bizantine, care a apărut în această revistă a studenţilor în teologie din Bucureşti. Ideile care domină acest studiu sunt cele generale expuse pe scurt într-o serie de conferinţe ţinute la postul de Radio Bucureşti. Obiectul acestui studiu al lui G.Breazul îl constituie epoca de tranziţie a muzicii antichităţii către muzica creştină şi primul ei stadiu de formaţie în cele dintâi veacuri ale erei creştine. Refrene ca *Amen, Halleluyah, Hoshanah* etc. erau întrebuinţate în cultul public, în formă responsorială, încă din vechime. După ce arată felul în care se înfăţişează muzica în concepţiile apostolilor, fazele de tranziţie de la muzica sinagogală iudaică şi păgână, la cea creştină, de la antichitate la medieval, G.Breazul consideră că două sunt sursele principale ale muzicii creştine: muzica ebraică şi muzica elină. În acest sens, G.Breazul prezintă, comparativ, mai multe exemple de psalmodiere, cu implicaţii în muzica ebraică, prezentă atât în muzica creştină orientală, cât şi în cea gregoriană. O sursă importantă de cântare sinagogală o găseşte G.Breazul în cele 10 volume editate de A.Z.Idelsohn: *Hebräischorientalischer Melodienschatz*, cu melodii de la toate comunităţile evreieşti din diaspora, volume pe care le avea în propria sa Bibliotecă şi care i-au oferit surpriza de a descoperi motive din melosul românesc. Este un studiu extrem de interesant pentru toţi cei care-şi pun problema cunoaşterii cântării religioase, nu numai în cultul ortodox, ci şi în cel catolic şi protestant.

10. *Cântările Sfintei Liturghii întocmite pentru şcoală şi popor* de I.Popescu-Pasărea, pr.G.Comana şi G.Breazul. Craiova, Edit. Scrisul Românesc, 1936. Cartea cuprinde Cântările Sfintei Liturghii aşa cum au fost ele pomenite în tradiţia noastră bisericească de veacuri, dar scuturate de încărcături şi podoabe de prisos. Astfel, ele au fost tipărite în semnele muzicii liniare, fiind aşezate la rând, cum vin la slujba Liturghiei.

11. *Prohodul Domnului nostru Iisus Christos*. Editat împreună cu I.D.Chirescu, Craiova, Scrisul Românesc, 1937. Cântările sunt tipărite în dublă notaţie: neumatică



https://biblioteca-digitala.ro

psaltică şi liniară. La sfârşitul broşurii stă tipărit un *Sfinte Dumnezeule*, ce se cântă la ocolirea bisericii cu Sfântul Epitaf şi răspunsurile ecteniei mici în glasul al 5-lea.

12. *Colinde*. Culegerea întocmită de G.Breazul, cu desene de Demian. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale "Principele Carol", 1938. Lucrarea conţine 300 de colinde din toate regiunile României, prezentate de G.Breazul în dublă notaţie: neumatică şi liniară. Culegerea de Colinde întocmită de G.Breazul a fost reeditată în anul 1993, de Editura Fundaţiei Culturale Române, în îngrijirea şi cu o Postfaţă de Titus Moisescu.

13. *Muzica bisericească română*. Conferinţă ţinută la postul de Radio Roma, la 3 martie 1941. Textul acestei conferinţe poate fi cercetat în: *Pagini...* vol.II, *op.cit.*, p.23-26. George Breazul prezintă aici mărturii privitoare la existenţa unei muzici religioase în mânăstirile româneşti, semnalând existenţa acelui vestit centru denumit de noi Şcoala muzicală de la Putna, amintind şi numele lui Evstatie Protopsaltul. După ce prezintă, succint, creaţia psaltică chrysanthică, scoate în evidenţă creaţia corală religioasă a secolelor XIX şi XX.

14. *Învăţământul muzical în Principatele Româneşti*. De la primele începuturi până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Studiul a apărut în "Anuarul Conservatorului de muzică şi artă dramatică" din Bucureşti, 1941-1942. A fost retipărit în: *Pagini...* vol.II, *op.cit.*, p.37-69. Este vorba de acel articol solicitat de Mihail Jora şi "incriminat" în scrisoarea adresată de compozitor lui G.Breazul la 10 februarie 1943 (vezi n.n.13). George Breazul prezintă aici documente importante: Scrisoarea lui Alexandru Lăpuşneanu adresată creştinilor ortodocşi din oraşul Lemberg, din anul 1558, prin care le cere patru dieci pentru învăţarea cântului grecesc. Semnalează existenţa în Biblioteca Centrală Universitară Mihai Eminescu din Iaşi a Manuscrisului I-26, un Antologhion scris de Antonie de la Putna în anul 1545. De asemenea, G.Breazul se referă pe larg asupra terminologiei muzicale bizantine: Propedie sau Papdikie. Continuă cu învăţământul muzicii bisericeşti - şcoli, dascăli, documente, manuscrise.

15. *Ion Popescu-Pasărea*. O schiţă monografică a celui ce a fost profesor, compozitor şi editor de muzică bisericească apărută în *Gândirea*, Bucureşti, mai, 1943 şi retipărită în: *Pagini...* vol.II, *op.cit.*, p.27-31.

16. *Anton Pann*. Conferinţă ţinută la Uniunea Compozitorilor, la 29 decembrie 1954, cu prilejul comemorării dascălului de musichie: o sută de ani de la moarte. Textul conferinţei poate fi cercetat în: *Pagini...* vol.I, *op.cit.*, p.258-297. G.Breazul insistă asupra importanţei *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică* (1845), a celorlalte cărţi tipărite de Anton Pann (*Dokasastarul, Anastasimatarul, Heruvico-Chinonicarul* etc.), a *Spitalului amorului sau Cântătorul dorului* (şase broşuri - 1852) etc.

17. *Învăţământul muzical în Ţara Românească*. La împlinirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţie din Bucureşti. Studiu apărut în *Muzica*, Supliment 6-7-8, Bucureşti, 1955. A fost reeditat şi în: *Pagini...* vol.II, *op.cit.*, p.70-130. G.Breazul se referă la începuturile învăţământului muzical bisericesc în Principate, la muzica europeană şi învăţământul particular, la şcolile "Societăţii Filarmonice", la introducerea cântării corale în biserică etc.



https://biblioteca-digitala.ro

18. *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre.* Articol apărut în *Muzica*, Bucureşti, nr.11/1959. Referiri substanţale la muzica eclesiastică: manuscrise, personalităţi, caracteristici, periodizare.

19. *Despre vechile moduri bisericeşti.* Referiri substanţiale asupra unui domeniu sensibil al cântării de tradiţie bizantină. Sunt analizate multe din cântările adunate sau compuse de Anton Pann, cu structuri modale dintre cele mai variate. Studiu apărut în: *Pagini...* vol.V, *op.cit.*, p.182 şi urm.

După cum putem constata din această listă de lucrări, G.Breazul a fost preocupat, în mod conştient, de importanţa cercetării muzicii religioase la români încă din anii de studiu la Universitatea din Berlin, din 1922, când s-a înfăţişat în faţa lui Oskar Fleischer "citind şi cântând cu uşurinţă neumele notaţiei psaltice". El nu putea concepe, ca istoric, studiul muzicii româneşti fără a implica bogata creaţie religioasă, veche şi nouă, în toată complexitatea ei, în circuitul de valori ale istoriei muzicii româneşti. Dacă alţi cercetători din prima generaţie de muzicologi - ca Mihail Gr.Posluşnicu, cu a sa *Istorie a muzicii la români* (1928), sau Ioan D.Petrescu, cu lucrările sale privind mai cu seamă aspectele teoretice ale vechii muzici bizantine ( publicate în anii 1932 şi urm.) - au privit fenomenul muzical românesc într-o perspectivă nu îndeajuns de cuprinzătoare, G.Breazul a pătruns cu cercetarea până în secole mult mai îndepărtate, făcând cunoscute numele lui Evstatie şi Antonie de la Putna, dar şi manuscrise din secolul al XVI-lea. Numai puţinătatea mijloacelor de informare ale timpului său l-a reţinut pe G.Breazul de la o cât mai profundă cercetare muzicologică, aşa cum a avut-o următoarea generaţie (Grigore Panţiru, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu etc.).

Astăzi suntem în posesia multor documente referitoare la acest domeniu artistic, iar motivaţia că nu cunoaştem vechea sau noua notaţie neumatică bizantină nu poate scuza o evidentă carenţă profesională. Cum am putea eluda mai bine de cinci secole de practică muzicală religioasă - în centre de cultură mănăstirească, în şcoli de specialitate, în catedrale şi biserici de mir ale întreg ortodoxismului românesc - când această practică se desfăşura într-o manieră de evident profesionalism, prin compozitori nominalizaţi ca atare, prin psalţi-interpreţi renumiţi, prin teoreticieni de mare profesionalitate, prin copişti şi tipografi specializaţi în a reproduce şi multiplica această creaţie? De aceea nu mai putem accepta astăzi lucrări de istorie a muzicii - româneşti sau universale - fără prezenţa în contextul lor a muzicii de tradiţie bizantină în toată complexitatea şi problematica ei. Ori facem istorie - o istorie completă şi temeinic motivată - ori renunţăm a mai aborda acest domeniu de cercetare.

Lecţia lui George Breazul este edificatoare!



https://biblioteca-digitala.ro

## MEMORIALISTICĂ

Ion Dumitrescu

# FILELE MELE DE CALENDAR

16 septembrie 1994.

Pentru că în ultima vreme, tot mai des, primesc veşti dinspre magazinul *Muzica*, am solicitat *Jurnalului* să primească între file şi câteva gânduri despre el.

" - Dar, mă rog, ce interese ai, ce amor subit te-a apucat de magazinul *Muzica*?"

" - M-a apucat, şi încă greu. Interesul nu e acut: e vechi şi adânc. Cum să nu-mi pese de soarta unui lucru, rod al strădaniilor care în bună măsură îmi aparţin... împletit cândva cu viaţa şi activitatea mea?... Sunt un pensionar de vârsta a treia, obligat să asist, dar nu nesimţitor, la multele întâmplări care se petrec în juru-mi... Mă interesează, prieteni, soarta magazinului *Muzica*, pentru că - n-aţi ştiut?... atunci e bine să ştiţi - magazinul din centrul Bucureştilor, pe lângă care treceţi de-atâtea ori, a fost construit în anii 1962-1963 "cu cheltuiala Uniunii Compozitorilor şi, îndrăznesc să adaug: "prin osârdia lui Ion Dumitrescu"... Ce?... Keops a construit o piramidă, Solomon - un templu, Apolodor din Damasc - un pod, Ştefan cel Mare - Voroneţul; de ce să nu construiască şi un Ion Dumitrescu - auziţi ce neobrăzare - un magazin de muzică?"...

"- Nu ţi-e teamă că-ţi deteriorezi reputaţia de om modest?"

"- Nu! Atâta vreme cât umblu la cutia cu documente, nu! Adevărul mă protejează."

Ascultaţi:

Ideea o purtam de multă vreme, dar realizarea a venit ca o binecuvântare, când Sfatul Popular al Capitalei a hotărât, în urma demolărilor, să clădească, pe locul respectiv, un bloc cu prăvălii şi apartamente.

Prin legea de înfiinţare, din 1949, Fondul Muzical avea, pe lângă sarcinile care-i reveneau pentru susţinerea creaţiei muzicale şi muzicologice, şi dreptul de a organiza, administra şi folosi beneficiile realizate de un magazin de muzică. Acesta a funcţionat, până în momentul demolării, într-un spaţiu comercial modest, pe Calea Victoriei, colţ cu Pasajul Român. În 1961, aflându-mă preşedinte al Uniunii Compozitorilor, am obţinut aprobările necesare pentru a construi, din fonduri proprii, pe acelaşi loc, un magazin muzical, în cadrul spaţiului comercial proiectat la parterul blocului respectiv. Sfatul Popular a acceptat chiar modificarea planului iniţial şi, la începutul lui 1962 a prezentat Uniunii Compozitorilor construcţia de bază, conform cu cererile acesteia.



https://biblioteca-digitala.ro

Când făcusem propunerea în Comitet, s-a murmurat. De când e lumea, se murmură în asemenea împrejurări, dar în cazul nostru murmuratul avea o nuanţă:

"- Tovarăşul Dumitrescu nu înţelege" - a început Vescan - "că treburile administrative ale Uniunilor de creaţie revin în sarcina statului şi că, în timp ce în Uniunea Compozitorilor ideologia este lăsată pe planul doi, se dă cu praf în ochii Partidului. De asta repet că în fruntea Uniunii trebuie să fie un membru ridicat" - etcetera etcetera... A mai protestat gutural Buicliu, dar, cu escadronul maeştrilor după mine, am săvârşit minunea. Odată aprobată iniţiativa, împlinirea îmi rămânea în sarcină.

Colaboratori n-am avut decât pe Mircea Dobrescu - şeful contabil - şi pe Petre Nistor, din serviciul administrativ. Toţi trei ne- am pomenit implicaţi, cu arme şi bagaje, în realizarea proiectului, care de-acum revenea Uniunii Compozitorilor. Nu pot trece fără recunoştinţă peste entuziasmul romantic, pasionat al lui Mircea Dobrescu, nu pot ocoli contribuţia eficientă a lui Petre Nistor. Parcă-l văd aducând în camioane vitrinele, comandă specială la Mediaş, refuzate la transportul pe calea ferată, din cauza gabaritului depăşit.

În 1962, am început dansul. Ce dialoguri cu Sfatul Popular, ce peripeţii cu inginerii şi arhitecţii, ce sarabande cu Banca de Investiţii, Ministerul de Finanţe, Comitetul de Stat al Planificării...; ce colocvii nesfârşite cu Fondul Plastic şi celelalte întreprinderi, ce pledoarii, ce intervenţii la Comitetul Central... În definitiv, cerusem modificarea planurilor iniţiale, pretindeam soluţii inedite - suportam, deci, consecinţele. Timp de doi ani, cât a ţinut lucrarea, n-au scăzut întrecerea şi entuziasmul general, iar la terminare nu le-am ridicat schelele şi n-am scos ochii meşterilor: i-am răsplătit după cuviinţă.

Toate lucrările de finisare, amenajare, mobilare, decorare, utilare tehnică au fost întreprinse sub indicaţiile şi directa noastră supraveghere. Tonete, fotolii cu instalaţie acustică, mozaicuri, ecusoane... labradorul de la mausoleul Partidului, inoxurile de la Ambasada Japoniei, vitraliile de la Fondul Plastic... când mi-aduc aminte, mă zbârlesc! Zi şi noapte a clocotit cazanul.

În afară de banii compozitorilor, oferiţi generos, trebuie adăugată - şi nu în ultimul rând - enorma investiţie de eforturi, entuziasme, competenţă, reuşind a dărui Capitalei unul dintre cele mai splendide şi moderne spaţii comerciale muzicale, de competiţie internaţională.

Am întâmpinat slabe urme de bunăvoinţă din partea Partidului, nici un sprijin n-am primit din partea Comitetului pentru Artă. Apoi - cum era de prevăzut în ambianţa moravurilor vremii -, chiar înainte de inaugurare, magazinul a suscitat pofte şi tentative. Nu o dată a trebuit să intervenim cu toate forţele pentru a nu fi transformat în oficiu de turism, frizerie, cinematograf, galanterie de lux, expoziţie de artizanat... *Romarta* de vizavi, gâzduită provizoriu după cutremurul din 1977, nu mai voia să iasă...

La inaugurare, oficialităţile nu ne-au onorat. Şampania am băut-o în familie. Am băut-o până la fund şi-am urat Muzicii Româneşti să aibă parte de bucurii în lăcaşul pe care i-l hărăzeam din inimi entuziaste şi cu speranţe de bine.



https://biblioteca-digitala.ro

Lângă comerţul cu partituri, cărţi, instrumente, accesorii, aparate fonice, am promis să dezvoltăm activităţi cultural-muzicale: audiţii, concerte, conferinţe, expoziţii, prezentări, întâlniri. Splendidele, aerisitele spaţii de la parter şi etaj, studioul de la subsol - o bijuterie - de-abia aşteptau. Şase vitrine enorme, iluminate, încărcate, unice în Capitala României opreau în loc trecătorii. Avalanşa de tipărituri ale Editurii Muzicale îşi aflase locul. Mândrie a *Muzicii Româneşti*, magazinul devenea centru *muzical*, mai ales că inaugurasem de curând Concursul şi Festivalul internaţional *George Enescu* şi începuse să se înfiripe turismul.

Dar, centralele comerciale îl ocoleau sistematic. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, de exemplu, tipărea partituri şi lucrări de muzicologie. Centrul de difuzare a cărţii le repartiza unor magazine fără profil adecvat, împânzind ţara, în locuri nepotrivite, cu marfă care, în condiţii neprielnice, nu se vindea. Cu ocazia unei deplasări la Sulina, am găsit într-o librărioară zece *Cvartete* de Ion Dumitrescu, în timp ce magazinul Uniunii Compozitorilor primise cu întârziere câteva exemplare. Instrumentele muzicale fabricate la Reghin, discurile *Electrecordului*, aparatele şi materialele fonice, puţinele articole de import erau vândute prin magazinele de fero-metal şi foto-sport. Sabotajul devenea agresiv, toate protestele se soldau cu eşec. Organele comerciale ale Sfatului Popular nu suportau concurenţa şi nu admiteau, în plin comerţ de stat, un magazin "privatizat". În asemenea împrejurări, pretenţia Sfatului Popular de a i se ceda magazinul, reînnoită ultimativ în 1965, a trebuit să fie luată în considerare. După tocmeli şi hărţuieli interminabile, Uniunea şi-a cedat proprietatea, cu următoarele clauze: întreaga investiţie trece în posesia Sfatului, prin "act de donaţie" - formulă generalizată pentru toate acaparările silnice de bunuri -, Uniunea păstrând însă mai departe dreptul de administrare şi de folosinţă a beneficiilor. Iar, cum din proprietari devenisem chiriaşi, trebuind deci să plătim chirie, prin "gentileţe" am fost scutiţi pe unsprezece ani. Departe de a compensa suma globală a investiţiilor acaparate, gestul reprezenta recunoaşterea indirectă a dreptului de proprietate a Uniunii Compozitorilor. În fond, cedarea nu modifica nimic din situaţia Magazinului. Nici nu s-a băgat de seamă. Uniunea îşi exercita mai departe dreptul de administrare şi încasa beneficiile, realizate de astă dată în condiţii mai puţin tensionate. Bucurându-se de clemenţa Centralelor Comerciale, magazinul primea marfă, realizându-şi planul. Din veniturile respective, Uniunea a susţinut, mulţi ani, activitatea Editurii Muzicale, care - prin specific - nu putea fi rentabilă, tipărind şi difuzând în lume creaţia şi muzicologia românească, între care integrala operelor lui George Enescu.

Acalmia continuă. Dar, dacă forţe străine, indiferente, ba chiar ostile destinelor pentru care a fost creat ar putea dispune după plac de spaţiul magazinului, împărţindu-l, închiriindu-l, dându-i alte destinaţii, ar transforma nobilul aşezământ în talcioc, batjocorind strădaniile noastre de odinioară, păgubindu-ne material şi lezând moral cultura şi buna reputaţie a ţării. Pentru că lupii îşi schimbă părul, dar năravurile, ba, iar năravul din fire n-are lecuire.

Ca unul care mi-am investit odinioară entuziasmele şi energiile pentru a oferi *Muzicii Româneşti* un loc onorabil sub soare, mă alătur Compozitorilor şi



https://biblioteca-digitala.ro

Muzicologilor pentru a cere ajutorul oamenilor înţelepţi, iubitori de ţară şi respectuoşi faţă de destinele ei culturale:

"- Salvaţi *Magazinul Muzica*! Anulaţi blestematul "act de donaţie"!

Ca să-şi poată îndeplini nestingherit misiunea pentru care a fost construit, *Magazinul Muzica* trebuie să fie şi să rămână proprietatea deplină a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor!

Mă interesează prieteni, soarta *Magazinului Muzica*. Aţi înţeles, cred, de ce am dreptul să mă intereseze. Pentru pruncul care trebuie sacrificat nu ţipă decât mama adevărată...

## CENTENAR

# CLARA HASKIL
# Un tragic destin artistic

**Ianca Staicovici**

S-a comentat îndelung şi suficiente semne de întrebare s-au alăturat numelui său în legătură cu efectiv scurta ei carieră artistică, în care amprenta geniului interpretativ este de neconfundat. În deceniul şase al agitatului secol XX, publicul european îndeosebi a fost impresionat de perfecţiunea, profunzimea, dăruirea cu care Clara Haskil aborda marele repertoriu. Presa de specialitate a utilizat tot arsenalul de superlative, Casa de discuri Philips s-a grăbit (Târziu!) să ceară exclusivitatea; dar ajunsă la acest punct culminant, parcă prea marcată de atâta adulare, Clara Haskil a dispărut brusc, printr-un absurd accident. Firava efemeridă îşi înfăptuise, probabil, menirea. Câteva monografii[1] şi o carte cu caracter documentar[2] încearcă şi reuşesc să descifreze această complexă şi complexată personalitate. În calitate de redactor la ultimele două cărţi - monografia **Clara Haskil** de Jérôme Spycket şi **Clara Haskil - O viaţă dăruită muzicii**, o ediţie îngrijită de verişoara primară a pianistei, dna. Adriana Moscuna - am citit şi recitit în aceste pagini, scrise cu atâta dăruire, amintiri purtând subliminar un greu şi apăsător regret pentru că nu s-a făcut, nu s-a putut, nu a fost ajutat mai mult acest dar dumnezeiesc oferit unui univers prea ocupat, în special cu... războaie. Citind şi recitind monografia şi documentele strânse cu pioasă dar încrâncenată minuţie, mi-am schiţat şi eu personajul CLARA HASKIL; fiindcă prin dramatismul vieţii, această fragilă interpretă devine un real dar tragic personaj. Mereu i se dăruie şi mereu i se ia, chiar atunci când bucuria înfloreşte. O sănătate şubredă desăvârşeşte răul, voluntar sau nu, al oamenilor - miraţi, dezarmaţi, nepăsători - în faţa seninătăţii tragice dar şi a talentului de excepţie.

Sub semnul cifrei fatidice 7 se întinde acolada vieţii celebrei pianiste. Vine pe lume la 7 ianuarie 1895 la Bucureşti şi pleacă, la fel de discret şi tot în mohorârea iernii, la 7 decembrie 1960. Predestinare poate... cenuşiul cerului vieţii sale prea rar va lăsa razele soarelui să-i încălzească sufletul.

Auspicii favorabile vor lumina primele studii muzicale. Copil- minune, Clara Haskil uimeşte muzicieni de seamă ai vremii precum D.G.Kiriac sau George Stephănescu; "diagnosticul" odată stabilit, intră la Conservatorul din Bucureşti în toamna anului 1901, la clasa dnei. Zenide. Dar aceasta nu crede în copii-minune, aplică principii rigide şi recomandă exerciţii lipsite de fantezie. Rezultatul? Plăcerea



https://biblioteca-digitala.ro

Clarei de a cânta devine plictisealâ. Intervine providenţial dirijorul Dimitrie Dinicu. El obţine o bursă din fondurile Ministerului Instrucţiunii Publice şi astfel Clara Haskil poate să-şi urmeze studiile la Viena. Soseşte aici în 1902 şi va lucra sub îndrumarea unui reputat pedagog - Richard Robert, îndrumător al unor reputaţi solişti - George Szell sau Rudolf Serkin. Fetiţa se află sub supravegherea unui unchi - Avram Moscona, medic, stabilit la Viena - care va exercita o influenţă puternică asupra pianistei de-a lungul timpului, benefică în intenţie dar "cu urmări tragice"[3], după cum subliniază principalul ei biograf. Deoarece acest om pesimist, morocănos şi introvertit n-a încetat până la sfârşitul vieţii sale, în 1934, să-i reteze avânturile, încrederea în sine, dorinţele unei vieţi normale. "Foarte lucidă, nu va întârzia să înţeleagă cât de excesivă, de paralizantă era pentru ea această autoritate."[4] Şi totuşi, spre uimirea apropiaţilor, niciodată n-a ripostat şi n-a suportat să fie criticat de alţii.

Prima hotărâre nefastă a tutorelui este continuarea studiilor Clarei Haskil la Paris. Sigur că renumitul Conservator din Paris constituia un reper pedagogic de referinţă. Dar această ruptură prematură dintr-un climat afectiv apropiat de adopţie, realizat de profesorul Robert şi de soţia sa, de asistenta lui - Anka Bernstein, considerată de ea mai degrabă o soră mai mare decât o profesoară, o va marca profund.

Paris, 1905. "Transplantată pentru a doua oară în trei ani într- un mediu cu totul nou, fetiţa nu a găsit nimic care să-i permită să se dezvolte: dimpotrivă, pierdută într-o mulţime anonimă, înstrăinată prin tot ce-o înconjoară (începând chiar cu limba), ea se retrage în sine, plină de teamă."[5] Va fi ajutată să iasă din acest grav impas de profesorul Joseph Morpain, recomandat familiei de Gabriel Fauré, un adevărat pedagog şi om. În paralel cu studiile la clasa pregătitoare de pian sub îndrumarea dnei. Chéné, Clara Haskil se află tot timpul în atenţia acestui distins profesor care-i va detecta şi şlefui posibilităţile excepţionale. Astfel, la 15 noiembrie 1907, Clara Haskil este admisă la clasa de pian a lui Alfred Cortot. Aparent, o zodie norocoasă i-a stabilit un profesor de excepţie. În realitate, Alfred Cortot, numit cadru didactic cu abia o săptămână înainte de admiterea Clarei, nu avea, normal, o experienţă pedagogică suficientă şi, oricum, nu pe măsura unui talent de calibrul ei. Şi stilurile lor erau puternic contrastante: Cortot era interpretul romantic prin excelenţă, cu toate excesele admise de epocă iar Clara Haskil era în totală contradicţie cu această viziune. De fapt, tocmai acest mers împotriva curentului vremii sau mai bine spus devansându-l temporal, această redare profundă, interiorizată, lipsită de efecte spectaculoase şi de virtuozitate ieftină va determina, alături de lipsa unui impresar profesionist şi de o sănătate fragilă, o afirmare atât de întârziată. Spre "norocul" ei, cariera de concertist a lui Alfred Cortot împiedica prezenţa sa la cursuri şi, astfel, Clara Haskil a lucrat cu asistentul său Lazare Lévy, care îi permite o libertate foarte mare, atât pe plan muzical, cât şi pe plan tehnic; în plus, ca şi Joseph Morpain, îi va acorda mereu un sprijin prietenesc şi competent, fiind cunoscut pentru spiritul său critic, dar şi pentru însuşirile sale pedagogice. Totuşi, la sfârşitul studiilor, Alfred Cortot apreciază: "Studiu excelent. Natură muzicală, daruri tehnice remarcabile."[6] Aprecieri concise la care a ajuns probabil şi exigentul juriu, prezidat de Gabriel Fauré. Deci, la 8 iulie 1910, Clara Haskil îşi încheie studiile la renumitul Conservator din Paris cu atât de râvnitul Premiu I. O zi fericită, printre rarele zile de acest fel de aici înainte!

Timp de doi ani va da câteva concerte şi recitaluri - la Viena, la Bucureşti şi în Elveţia. Presa remarcă aproape la unison tehnica, sensibilitatea, poezia, maturitatea interpretativă. Marele maestru Ferruccio Busoni, prezent la concertul de la Zürich în 1911, este entuziasmat. Îi propune să studieze cu el la Berlin, să-i asigure întreţinerea completă. Ca de obicei, altcineva hotărăşte pentru Clara, mama ei de această dată. Şi răspunsul este negativ: "Proiect care nu s-a putut realiza din motive familiale, fapt pe care-l regret şi acum după 50 de ani", scria încrâncenată marea pianistă, răspunzând lui Bernard Gavoty[7]. Marele pianist Paderewsky, editorul american Schirmer îi oferă partituri şi proiecte de turnee. Din păcate, o scoliozâ accentuată, un tratament prost condus rupe vraja acestor vise. Patru ani va sta imobilizată în ghips fără putinţă de a studia, tocmai ea, o fiinţă plămădită din muzică... Aceşti ani au marcat adânc gândirea sa muzicală; "prin contactul zilnic cu atâtea drame, prin încercările datorate propriei sale suferinţe şi prin răbdarea fără limită pe care şi-o pretindea, interpretarea Clarei a dobândit această sfâşietoare omenie care i se cunoştea, în acelaşi timp cu acea imaterialitate care nu poate fi analizată. Oare nu boala sa este cea care a învăţat-o acest adevăr suprem care e simplitatea?"[8]

Şi nu întâmplător, tocmai în această perioadă se apropie de creaţia mozartiană. Neputând să studieze la instrument, cere totuşi: "Concertele de Mozart, ca să le învăţ culcată"[9]. Din păcate, sănătatea sa îi va mai oferi câteva "lecţii" destul de importante, ce se vor adăuga lipsurilor materiale şi următorului război. Deseori Clara Haskil citează cu amărăciune cuvintele unui impresar american: "Ar fi



https://biblioteca-digitala.ro

fost mai bine să aveţi mai puţin talent şi mai mulţi bani..."[10]. Cum se va relua mai departe această carieră artistică? Răspunde scurt şi modest marea interpretă: "Cariera era un geamantan încărcat cu partituri, gări, săli, figuri. Unele aparţineau unor oameni celebri, care se numeau Ysaye, Casals, Enescu..."[11] Astfel, între martie 1926 şi martie 1927 ea va cânta în Elveţia, în Statele Unite, la Paris, alături de unii dintre cei mai mari muzicieni ai epocii care o vor recunoaşte, toţi, ca pe egala lor. Puţini artişti tineri se puteau mândri atunci cu un asemenea palmares. Cu Casals, spre exemplu, înţelegerea era deplină, imediată; fac puţine repetiţii şi de fiecare dată dialogul se va desfăşura firesc. Leopold Stokowski îi scria impresarului său cu entuziasm: "Sunt absolut convins că talentul său domină de departe pe cel al contemporanilor săi /.../ cu atât mai mult cu cât se dăruie muzicii cu o pasiune care e aproape fanatism."[12] Dar entuziasmul nu este suficient pentru o campanie publicitară adecvată, iar impresarul Richard Copley îi va spune celebra frază care o va marca atât de mult. Deci după triumfuri, speranţe şi dezamăgiri, va urma o lungă perioadă de "hibernare artistică". Trei concerte în 1928, tot cam atâtea în 1929, iar între 1931 şi 1933 doar 24 de concerte publice. Totuşi, o mare satisfacţie: concertul de la Paris, sub bagheta lui Gaston Poulet, în care interpretează *Concertul nr.1* de L.van Beethoven. În sfârşit, critica franceză îi recunoaşte darurile: "o mare artistă", "o virtuoză", talentul său este calificat ca "prodigios", "uluitor", "miraculos". Un preludiu fericit la cele nouă concerte cu Orchestra Naţională Radio, condusă de D.E.Inghelbrecht în 1935, la colaborările deosebit de apreciate cu Orchestra *Lamoureux*, sub bagheta lui Eugène Bigot sau cu orchestra Societăţii de Concerte a Conservatorului, dirijată de Philippe Gaubert. Şi nu în ultimul rând, e de menţionat concertul susţinut la Geneva la 14 februarie 1935 împreună cu Enescu ("doi români egali prin geniu")[13].

În anul 1937 îşi înviorează repertoriul cu câteva lucrări contemporane prezentate în primă audiţie: *Concertul pentru pian şi orchestră* de E.Sauguet, *Balada pentru două piane* de Émile Blanchet, *Dublul Concert pentru pian* de Claude Arrieu. În plus, prietenia reciprocă, profundă cu Dinu Lipatti îi aduce mai multă încredere în forţele proprii, un elan afectiv intens: "Câtă simplitate, câtă generozitate urma să găsească la această fiinţă superioară /.../. Aş putea să evoc pe larg prietenul care, prin mii de încercări care surveneau, a fost întotdeauna plin de atenţie. Cât despre artist, nici un cuvânt n-ar putea să exprime imensa emoţie, respectul profund pe care-l resimţeai în faţa acestui muzician care a fost ca un apostol"[14], îi mărturisea Clara Haskil lui Bernard Gavoty. Adânc izvor de bucurie - prietenia cu Dinu Lipatti. Fiindcă, alături de probleme de sănătate, de onorariile derizorii, de lipsa unui cămin al său, marea pianistă suferă îngrozitor de singurătate[15]. Din 1919 când îşi reia activitatea concertistică şi până în 1934, din motive morale şi materiale Clara Haskil este nevoită să locuiască din nou cu unchiul său care nu vrea să admită că ea are aproape 30 de ani, că are într-adevăr nevoie de un îndrumător pentru cariera sa, că trebuie lăsată să se dezvolte liber şi chiar să fie îndemnată să nu trăiască închisă în sine. Dar în loc să-şi stimuleze nepoata, în loc să lupte cu latura negativă a caracterului ei profund introvertit, Avram Moscona nu reuşeşte, direct sau nu, voit sau nu, decât să-i întărească cele mai supărătoare tendinţe. În aceste condiţii, nu găseşte pe nimeni să se ocupe de ea cu adevărat, să-i dirijeze cariera, să o sfătuiască, să o descarce de problemele materiale, să se ocupe de publicitate, de contractele necesare cu şefii de orchestră sau cu organizatorii de concerte. Era nevoie de o persoană dotată cu mult tact psihologic, în stare să-i modeleze caracterul închis şi morocănos, care să poată să-i atenueze panica, teama de întâlnirea cu publicul, motiv pentru care nu rareori a încercat şi chiar a anulat importante angajamente. În plus, din 1932 până în 1934 boala acestui unchi se agravează, din posesiv devine tiranic, cu reacţii brutale, suportate de nepoată cu mult stoicism. Drama se încheie în februarie 1934 şi, cu toată durerea împărtăşită de prieteni, concluzia va fi exprimată de Émile Blanchet: "... viaţa ei va fi mai normală fără această nelinişte permanentă."[16]

Până la terminarea războiului, angajamentele sunt din ce în ce mai rare; singurul izvor de bucurie, aşa cum reiese din documente, este colaborarea cu Dinu Lipatti şi, apoi, bogata şi impresionanta corespondenţă; aici, într-adevăr, marea pianistă îşi lasă "la vedere" frumuseţea sufletului, puterea sentimentelor, primind afecţiune şi înţelegere la aceeaşi intensitate. Se remarcă din aceste pagini incandescente "admiraţia reciprocă, sfială în faţa artei celuilalt, dorinţă de într-ajutorare. Este sfiala şi prietenia celor cu adevărat puternici, încărcaţi de talent..."[17]

În anii 1938 şi 1939 ei cântă împreună *Concertul în Mi bemol pentru două piane* de Mozart, *Duetino concertant* după Mozart de Busoni şi *Simfonia concertantă pentru două piane* de Lipatti. Deasemeni, în aceeaşi perioadă, este programată pe cele trei posturi ale Radio-ului naţional francez în 34 de emisii.



https://biblioteca-digitala.ro

La 3 septembrie izbucneşte războiul. Clara Haskil era cetăţean străin şi astfel toate angajamentele la Radio sunt anulate. De acum începe "marea fugă". În afară de singurătate, de sănătatea din ce în ce mai şubredă ce culminează în 1942 cu o operaţie de o tumoră pe nervul optic, de lipsa necesarului impresar se adaugă şi un alt "defect" - era evreică. În această răvăşitoare perioadă, în care a tremurat pentru fiecare viză, pentru fiecare trecere, mai mult sau mai puţin legală, mereu hărţuită, tot timpul înfricoşată, pentru ea dar şi pentru ceilalţi, o rază de lumină, *Concertul în re minor, nr.20* de Mozart, cântat în parcul de la Montrédon. Din nou, fatidic, la grea cumpănă, se întâlneşte cu Mozart, după dificila operaţie; Antoine Goléa îi dedică o emoţionantă cronică. Iată câteva fraze concludente: "În asemenea puritate, în asemenea linişte, sub aceste stele, tu îndrăneşti să faci să se audă geamătul sfâşietor al lumii îndurerate. Tu concentrezi în tine sufletul muzicii pure şi cel al marii suferinţe umane."[18]

După război, cariera ei începe să înflorească şi o serie de concerte în Olanda, în 1949, o consacră definitiv. În 1950 Pablo Casals o invită să participe la primul festival de la Prades; aici îl întâlneşte pe Arthur Grumiaux, cu care va constitui unul dintre cele mai faimoase duo-uri ale vremii. Abia în 1951 primeşte recunoaşterea pariziană. Clara Haskil dispunea de o tehnică extraordinară, putând astfel să abordeze paginile cele mai dificile. Considerată ca o remarcabilă interpretă a lui Mozart, repertoriul său, era bazat însă, cu precădere, pe marile partituri romantice, pornind de la Beethoven către Schumann şi Schubert - ea numărându-se printre primii care îi vor tălmăci sonatele - şi nu cel din urmă Chopin. Un instrumentist din Orchhestra Naţională din Montreux îşi va aminti emoţionat de viziunea sa asupra *Concertului nr.2* de Chopin: "În cântul Clarei era ceva care se recunoştea numai în cântul lui Enescu... această mică deosebire care nu poate fi analizată şi care este geniul."[19] Permanenţa succeselor îi dă o anumită siguranţă, nu în ultimul rând materială. Între sutele de concerte pe care le-a dat, cu o vigoare de necrezut şi cu o plăcere a cântului unică, până în ajunul accidentului care i-a cauzat moartea, un turneu eveniment se remarcă - Bicentenarul Mozart, sub bagheta lui Herbert von Karajan, la pupitrul Orchestrei simfonice din Viena şi a Orchestrei Philharmonia din Londra. Douăsprezece concerte în treisprezece zile, între 25 ianuarie şi 6 februarie, un turneu "unic şi de neuitat", cum se va exprima Clara Haskil, un turneu triumfal dar şi deosebit de obositor. Însă primirea delirantă a publicului, amabilitatea extremă a muzicienilor din orchestră, solicitudinea constantă a unui Karajan plin de atenţii, extrem de "umanizat" determină o atmosferă excepţională, una dintre cele mai mari bucurii ale vieţii sale, după cum remarcă principalul său analist.[20]

Sute, poate mii de cronici au marcat acest ultim şi esenţial deceniu din cariera sa, descriind şi comentând colaborarea sa cu prestigioase ansambluri precum Orchestre Nationale din Paris, Wiener Philharmoniker Orkhester, Philharmonia Orchestra din Londra, Boston şi New York Symphony Orchestra şi nu în ultimul rând Filarmonica "George Enescu" din Bucureşti, conduse de celebre baghete: Leopold Stokowski, Pierre Monteux, Herbert von Karajan sau George Georgescu. A avut ca parteneri între alţii, aşa cum aminteam, pe George Enescu, Dinu Lipatti, Eugène Ysaye, Arthur Grumiaux, Pablo Casals... Bogat material, utilizat cu profesionalism de biografii săi şi adăugat în ample anexe. De aceea, în finalul acestui memento ne vom opri asupra "moştenirii" lăsate de reputata pianistă. De-a lungul vieţii, în afară de geamantanul cu partituri, a mai avut şi a ţinut cu ardoare la corespondenţa sa cu prietenii. A fost sfătuită s-o ardă în timpul războiului, ca să nu fie considerată compromiţătoare... Şi a mai rămas doar ceea ce Casa de discuri *Philips* a intitulat chiar aşa - *L'héritage (Moştenirea)*, o casetă nepreţuită conţinând 12 CD-uri cu muzică de cameră - 5 discuri, concerte - 4 discuri, recitaluri - 3 discuri, apreciate pe măsură de primele recenzii[21], ce confirmă aprecierile anterioare: "Înregistrările /.../ ne-au păstrat din fericire ecourile acestei minunate sensibilităţi şi permit o supravieţuire durabilă a acestei alese interprete a lui Mozart şi a romanticilor. Şi ele îmi determină un fel de halucinaţie vizuală; ascultându-le, revăd pe Clara Haskil înclinată spre pian, făcând să cânte mâinile sale fragile şi puternice totodată."[22] S-a adunat în acest sipet fermecat integrala sonatelor pentru vioară şi pian, realizată împreună cu Arthur Grumiaux, care mărturiseşte că: "...era o bucurie permanentă de a trăi muzica împreună cu ea: a te înţelege atât de perfect cu cineva într-un duo, este aproape inimaginabil."[23] Apoi concerte de Mozart, Chopin sau Schumann sub bagheta lui Ferenc Fricsay sau Igor Markevitch, Willem van Otterlo sau Paul Sacher, Sonate pentru pian de Mozart şi Beethoven şi nu în ultimul rând acele colorate pagini schumanniene - *Scene de copii, Scene din pădure, Bunte Blätter* sau *Variaţiunile "Abegg"*. Şi ce este mai interesant - consideră un devotat admirator şi un distins muzician, dl. Michel Rossier, preşedintele *Asociaţiei Clara Haskil* din Elveţia -, cu prilejul centenarului s-a declanşat o anchetă adresată posturilor de radio din Europa şi S.U.A. pentru a găsi eventuale înregistrări necunoscute.[24]



https://biblioteca-digitala.ro

Ţara de adopţie, Elveţia, îi păstrează constant amintirea, printr-un prestigios concurs, printr-o activă asociaţie şi nu în ultimul rând prin strada ce-i poartă numele. Deşi aniversarea se va desfăşura aici cu precădere cu prilejul concursului, când va fi deschisă şi o complexă expoziţie în Chateau de la Tour de Peitz între 14 august şi 4 septembrie a.c., marile cotidiene au publicat ample articole chiar în ziua centenarului.[25]

Aşa cum scrie unul dintre prietenii Clarei Haskil, reputatul dirijor Pierre Colombo: "Cum vedeţi, centenarul naşterii Clarei a fost bine relevat de presa elveţiană. Asta mi-a făcut plăcere. Anii se acumulează dar amintirile rămân intacte."[26] Şi parcă pentru a-şi plăti o datorie de suflet, reprezentative posturi de radio din Franţa - France Culture, Radio Classic, France Inter şi Radio France au programat întreaga săptămână a centenarului înregistrări de referinţă. Acum, la aniversare, când moştenirea sa "se odihneşte /.../ în câteva discuri grele de secrete spirituale"[27], se menţine, la fel de pertinentă, definiţia doctorului Réné Puig: "Ea era muzica pură."[28]

## NOTE

1 Wolfensberger, Rita - *Clara Haskil*, Berna, Editura Scherz, Ed.I-1961; Ed.II-1962
Gavoty, Bernard - *Clara Haskil*, Geneva, Editura René Kister, 1962
Spycket, Jérôme - *Clara Haskil*, Laussanne, Editura Payot, 1975

2 *Clara Haskil - O viaţă dăruită muzicii* (1895-1960). Îngrijitor de ediţie: Adriana Moscuna. Mărturii, corespondenţă, note, traduceri de Adriana Moscuna

3, 4 Spycket, J. *Op.cit.*, p.24

5 Spycket, J. *Op.cit.*, p.31

6 Spycket, J. *Op.cit.*, p.37

7 Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.19

8 Spycket, J. *Op.cit.*, p.49

9 Spycket, J. *Op.cit.*, p.50

10 Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.20

11 Moscuna, Adriana, *Op.cit.*, p.22

12 Spycket, J. *Op.cit.*, p.76

13 Spycket, J. *Op.cit.*, p.91

14 Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.23

15 Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.21

16 Spycket, J. *Op.cit.*, p.88

17 Vieru, Anatol. *Haskil, Lipatti, Gould.* În: Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.189

18 Spycket, J. *Op.cit.*, p.121

19 Spycket, J. *Op.cit.*, p.192

20 Spycket, J. *Op.cit.*, p.198

21 Robellaz, Daniel. *Douze CD constituient l'héritage de Clara Haskil* În: *Tribune de Genève*, 18 I 1995

22 Feschotte, Jacques. *Clara Haskil...* În: Moscuna, Adriana, *Op.cit.*, p.245

23 *Interwiew pris par Georges Chèriere aux Arthur Grumiaux. În: Moscuna, Adriana, Op.cit.*, p.263

24 Scrisoare către Adriana Moscuna, 14 XI 1994

25 - Schnorf, Mireille. *La musique est venue nous visiter.* În: *Vevey Riviera*, 7 I 1995
- Bonier, Sylvie. *Que reste-t-il de Clara.* În: *Tribune de Genève*, 7 I 1995
- ATS. Le centenaire de Clara Haskil honore le piano de la pudeur. În: *Tribune de Genève*, 7 I 1995

26 Scrisoare către Adriana Moscuna, 18 I 1995

27 Berthoumieux, Serge. *Noi te plângem, Clara Haskil...* În: Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.222

28 Puig, Réné. *Amintiri despre Clara Haskil.* În: Moscuna, Adriana. *Op.cit.*, p.220.



https://biblioteca-digitala.ro

**Tiparul executat la „CURTEA VECHE"**
Comanda nr. 73
Telefon: 684 10 95/147, 204

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

---

Readers abroad can subscribe for the Muzica Magazine through the account of the Union of Composers and Musicologists in Romania, No. 47.61.000.997.3001 (only for U.S. dollars) – Banca Română pentru Comerț Exterior – BRCE (The Romanian Bank for Foreign Trade) – Romania. The annual amount is $ 67, mailing expenses included.

**Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România**
**Serie nouă – Anul VI, Nr. 1 (21) ianuarie–martie 1995**

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1, telefon 650.78.17 int. 140

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
MICHAELA ROȘU – redactor șef adjunct

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Anatol Vieru, Elena Zottoviceanu

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

**Prețul: 1500 lei**

https://biblioteca-digitala.ro